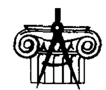
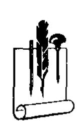
ИСКУССТВО

ЖИВОПИСЬ


СКУЛЬПТУРА


АРХИТЕКТУРА


ГРАФИКА


КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

В 3-х частях

ЧАСТЬ 1

ДРЕВНИЙ МИР
СРЕДНИЕ ВЕКА
ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1987

ББК 85
Н86

Составители
действительный член Академии художеств СССР,
доктор искусствоведения, профессор *М. В. Алпатов;*
доктор педагогических наук, профессор *Н. Н. Ростовцев*

Издание четвертое, исправленное и дополненное
Рецензент кандидат искусствоведения *М. Ф. Киселев*

Искусство: Живопись: Скульптура: Архитектура: Графи-
Н86 ка: Кн. для учителя. В 3-х ч. Ч. 1. Древний мир. Средние века. Эпоха Возрождения/Сост. М. В. Алпатов и др.— 4-е изд., испр. и доп.— М.: Просвещение, 1987.— 288 с., ил.

Первая часть энциклопедической хрестоматии «Искусство» включает материалы по истории искусства Древнего мира, Средних веков и эпохи Возрождения. Знакомство со статьями и отрывками из книг крупнейших отечественных и зарубежных деятелей культуры, искусствоведов, писателей, историков, рассказывающих о наиболее ярких и характерных явлениях искусства этих эпох, окажет учителю помощь при подготовке к урокам изобразительного искусства, истории, литературы, факультативным занятиям по этим предметам и особенно по курсу «Мировая художественная культура».
3-е издание вышло в 1969 году.

И $\frac{4306010000-379}{103(03)-87}$ 161—87 ББК 85

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ

Четвертое издание этой книги значительно расширено и дополнено новыми статьями и иллюстрациями. Однако, несмотря на дополнения, этот сборник статей и отрывков из книг не следует рассматривать как стройное изложение истории искусства, начиная с древности и до наших дней.

За последнее время на русском языке выпущено несколько изданий по всеобщей истории искусств и по истории русского искусства. Таковы: «Искусство стран и народов мира» (энциклопедия, т. I — V. М., 1962—1985), «Всеобщая история искусств» (т. I — VI. М., 1956—1966), «История зарубежного искусства» (учебник. М., 1980), «История русского искусства» (учебник, 2-е изд. М., 1980) и др. Из этих книг читатель может почерпнуть необходимые ему сведения об искусстве различных стран, эпох и художников. Они могут быть полезны всем, кто приступает к систематическому изучению истории искусств.

Настоящий сборник статей и отрывков из книг составлен с иными целями. Читатель сборника имеет возможность узнать из первоисточников, что сказано русскими и зарубежными авторами о памятниках прошлого и современного искусства. Ему предлагается не компиляция, не пересказ старых и современных искусствоведческих работ, а отрывки из книг и статей, многие из которых труднодоступны и представляют собой библиографическую редкость. Знакомство с этими первоисточниками должно помочь читателю глубже войти в понимание искусства, научиться тому, как подходить к искусству, как его анализировать, истолковывать и оценивать.

Естественно, что в подобном сборнике не мог быть охвачен весь круг явлений, которые входят в историю искусства. Предлагая четвертое издание книги, составители также далеки от мысли создать универсальную хрестоматию. В нем идет речь только о наиболее значительных периодах искусства, об отдельных мастерах и выдающихся памятниках искусства. Зато читатель имеет возможность почерпнуть из книги не только краткие сведения о них. Он как бы вступает в самую атмосферу искусства, узнает о сущности искусства много больше, чем это можно узнать во всякого рода обзорных и справочных изданиях.

Вдумчивый читатель, конечно, заметит различие между подходами к искусству отдельных авторов иногда даже в работах, посвященных одному и тому же художнику, и это может дать ему некоторое представление о разных этапах и направлениях искусствознания, начиная с Винкельмана и до наших дней.

Эта книга по живописи, графике, скульптуре и архитектуре в основном обращена к учителям, которые практически решают сейчас новые и трудные задачи школьной реформы, среди которых важно «значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся»[1]. Эта задача приобрела глубокое значение в связи с заботой о том, чтобы уроки в классе давали возможность знакомства со всей культурой, и в первую очередь с искусством. До недавнего времени такое знакомство играло в школах лишь вспомогательную роль. Факультативно изучались только отдельные виды искусства. В последнее время в некоторых школах введено факультативное изучение мировой

[1]Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы. М., 1984, с. 48.

художественной культуры в целом, прямо способствующее всестороннему эстетическому развитию учащихся[1].

Преподаватель средней школы, которому поручено ознакомление учащихся с искусством, должен не только обладать необходимыми сведениями по его истории. Он должен любить искусство, «видеть» его, только тогда он сможет справиться с важной и ответственной задачей развить в своих учениках понимание искусства, способность заражаться им и извлекать из него все то, чем оно может обогатить их внутренний мир.

Воспользоваться книгой может также читатель, который уже сформировался, но теперь хочет пополнить свои знания об искусстве.

В этом издании, которое должно служить пособием при изучении изобразительного искусства и архитектуры, приложенный к тексту альбом воспроизведений заслуживает особого внимания. Он не представляет собой лишь украшения текста, а во многом является самостоятельной частью книги, вполне законченным циклом. Читатель не должен сетовать на то, что в альбоме он не найдет репродукций многих произведений, которые упоминаются в тексте, и вместе с тем найдет такие, о которых ничего не говорится. Они даются для того, чтобы, рассматривая их, читатель упражнял свой глаз, развивал в себе понимание искусства. Поскольку сильно уменьшенные воспроизведения памятников искусства могут дать представление только об их сюжете и композиции, в ряде случаев помещены фрагменты. Читатель сможет по ним оценить достоинства их выполнения. Разумеется, при рассматривании фрагментов не следует забывать о том, что они составляют часть всего произведения.

Одна из главных проблем, которые решает школьный учитель, обучая своих учеников всеобщей истории искусств, состоит в том, чтобы научить их **видеть** и **задумываться.** Это является первым условием понимания искусства. Смотреть на картину либо статую может всякий человек. Но **видеть** искусство способны либо тот, кто наделен этим умением от природы (это будущий художник), либо тот, кто развивает в себе ту же способность путем изучения искусства. Однако историческое объяснение не может исчерпать значение каждого памятника. Помимо исторической обусловленности, есть то, что мы называем мировые **шедевры.** И для того чтобы понять их, нужно научиться **переживать искусство** и **думать.** Думать, почему художник написал ту или иную фигуру или изваял ее в камне, выбрал тот или другой ракурс, композицию и т. д., хотя доискаться до того, что хотел сказать художник своим произведением, бывает очень трудно. Нам хотелось бы, чтобы читатель с этой точки зрения рассматривал приведенные в книге воспроизведения греческих храмов, готических соборов, дворцов Ренессанса и т. д. Мы должны терпимо относиться к разнообразию стилевых направлений в искусстве. Тогда наше критическое суждение будет плодом мудрого воззрения на него.

В этой книге мы имеем дело почти исключительно с шедеврами, то есть с произведениями, пережившими века, но сохранившими ценность до сих пор. Таким образом, история искусства, изучение прошлого дают нам в руки критерий, с помощью которого мы по достоинству оцениваем наше настоящее.

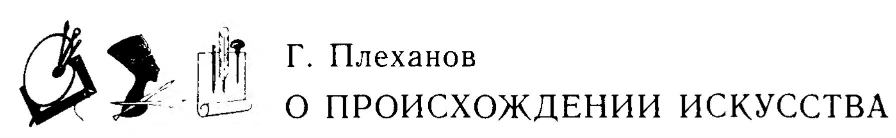
М. Алпатов

---

[1] В 1985 г. издательство «Просвещение» выпустило большим тиражом программу факультативного курса для средней школы «Мировая художественная культура», утвержденную Министерством просвещения РСФСР.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА





Г. Плеханов

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА

Случалось ли вам... видеть изображение тех гребней, которыми чешутся, например, индейцы Центральной Бразилии или папуасы Новой Гвинеи? Эти гребни состоят просто-напросто из нескольких палочек, связанных между собою. Это, так сказать, первая ступень в развитии гребня. Дальнейшая эволюция его заключается в том, что он делается из цельной дощечки, в которой нарезываются зубья. Подобные гребни употребляют, например, негры Монбутту и кафры Боротсэ. На этой ступени развития гребень украшается подчас с очень большою заботливостью. Но самой характерной частью орнаментики таких гребней являются сделанные на дощечках взаимно пересекающиеся ряды параллельных линий, очевидно, изображающие собой те связки, которые когда-то соединяли палочки, составлявшие гребень. *Украшением* является здесь образ того, что употреблялось прежде с *утилитарной* целью. Отношение к предмету с точки зрения *пользы* предшествовало (отношению) к нему с точки зрения *эстетического удовольствия.*

То, что мы видим здесь на примере гребня, можно видеть на очень многих других примерах.

Вам известно, конечно... что *камень* служил первобытному человеку материалом для приготовления оружия и орудий труда. Известно вам, вероятно, и то, что первоначально каменные топоры не имели *рукояток.* Доисторическая археология весьма убедительно показывает, что рукоятка представляет собою довольно сложное и трудное для первобытного человека изображение и является в сравнительно поздний период четвертичной эпохи. Первоначально рукоятка соединялась с топором посредством более или менее прочных связок. Впоследствии такие связки стали не нужны, потому что люди научились и без их помощи хорошо, крепко соединять топор с рукояткой. Тогда их перестали употреблять, но на том месте, которое они занимали, появилось их изображение, состоявшее из взаимно пересекающихся рядов параллельных линий и служившее *для украшения.* То же происходило и с другими орудиями, части которых, первоначально связывавшиеся одна с другой, стали затем соединяться другим способом. Их тоже украшали изображениями когда-то необходимых связок. Так возникли *«геометрические»* украшения, которые занимают такое выдающееся место в первобытной орнаментике и которые можно наблюдать уже на орудиях четвертичной эпохи. Дальнейшее развитие производительных сил дало новый толчок развитию этого рода украшений.

Особенно большую роль сыграло здесь *гончарное* искусство. Известно, что этому искусству предшествовало *плетение.* Австралийцы до сих пор не умеют приготовлять глиняные сосуды и довольствуются плетеными. Когда появились глиняные изделия, им стали придавать форму и вид бывших прежде во всеобщем употреблении плетеных сосудов, изображая на их внешней поверхности ряды параллельных линий, подобных тем, о которых я уже говорил по поводу гребней. Такое украшение глиняной посуды, вошедшее в употребление с самых первых шагов гончарного искусства, до сих пор очень распространено даже у самых цивилизованных народов. Много мотивов дало ему также и *ткацкое* искусство.

Плоды некоторых растений, например тыквы, тоже употреблялись и до сих пор употребляются первобытным человеком в качестве сосудов. Для удобства ношения такие сосуды обвязывались кожаными ремнями и волокнистыми растениями.

Когда люди научились обрабатывать металлы, тогда рядом с *прямыми* линиями стали появляться на глиняных изделиях иногда очень замысловатые *кривые.* Словом, здесь развитие орнаментики находилось в самой тесной и самой ясной связи с развитием первобытной техники, или, другими словами, с развитием производительных сил.

Разумеется, применение геометрических или текстильных образцов орнаментики не ограничивается непременно глиняной посудой: их применяют и к деревянным и даже к кожаным изделиям. Вообще, раз возникнув, они скоро получают очень широкое распространение.

В своем докладе Берлинскому антропологическому обществу о второй экспедиции на реку Ксингу Эренрейх говорит, что в орнаментике туземцев «все рисунки, представляющиеся геометрическими фигурами, на самом деле оказываются сокращенными, отчасти даже прямо стилизированными изображениями известных совершенно конкретных предметов, в большинстве случаев животных. Так, волнообразная линия, сопровождаемая с обеих сторон точками, изображает змею, ромбоидальная фигура с зачерченными углами — рыбу, а равноугольный треугольник является изображением, так сказать, национального костюма бразильских индианок, который, как известно, весь состоит из некоторой разновидности знаменитого «фигового листика». То же и в Северной Америке. *Гольмс* показал, что геометрические фигуры, покрывающие собою горшки тамошних индейцев, представляют собою изображения кожных покровов животных. *Хранящийся в Парижском* Доме миссий *глиняный сосуд из Сенегамбии украшен изображением змеи, и на этом изображении очень легко видеть, каким образом рисунки, представляющие кожные покровы животных, могут превратиться в геометрические фигуры.* Наконец, если вам случится держать в руках сочинение Гьяльмара Стольпе «Явления развития в орнаментике первобытных народов» (Вена, 1892), рассмотрите внимательно страницы 37—44 и увидите поразительный пример постепенного развития чисто геометрической фигуры из фигуры, изображающей человека.

Орнаментика австралийцев, можно сказать, совсем еще не была изучена. Но ввиду того, что известно нам об орнаментике других народов, мы имеем полное право предположить, что ряды линий, украшающие собою их щиты, тоже изображают кожные покровы животных.

Впрочем, в некоторых случаях линии, украшающие оружие австралийцев,

имеют другое значение: они представляют собой географические карты. Это может показаться странным и даже совершенно невероятным, но я напомню вам, что сибирские юкагиры тоже рисуют такие карты.

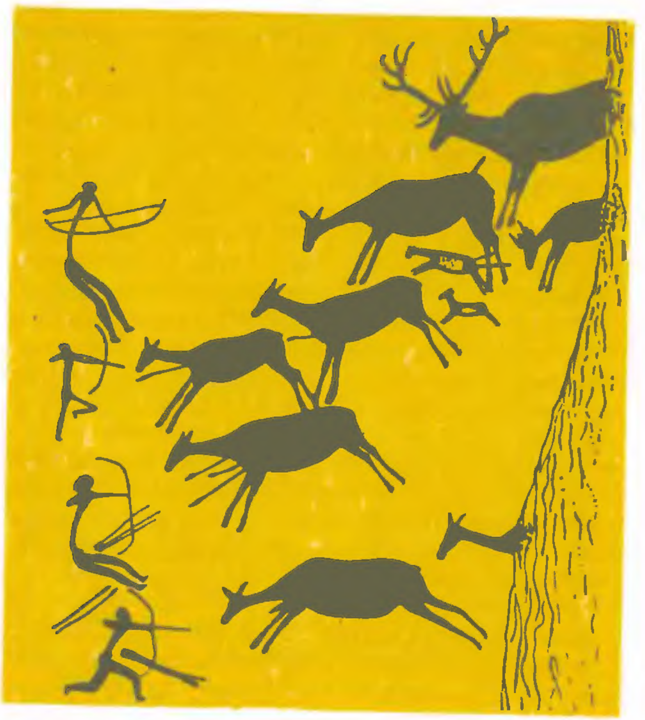
Люди, живущие охотой и ведущие бродячий образ жизни, гораздо больше нуждаются в таких картах, чем нуждались в них, скажем, наши земледельцы-крестьяне доброго старого времени, иногда в продолжение всей жизни не выходившие за пределы своей волости. А нужда — лучший учитель. Она научила первобытного охотника чертить карты, она же научила его и другим искусствам, которые тоже совсем незнакомы нашему земледельцу-крестьянину: *живописи и скульптуре*. В самом деле, первобытный охотник почти всегда оказывается по-своему умелым и иногда страстным живописцем и скульптором. Фон ден Штейнен говорит, что любимым вечерним развлечением туземцев, сопровождавших его в путешествии, было рисование на песке различных животных и сцен из охотничьего быта. Австралийцы не уступают в этом отношении бразильским индейцам. Они охотно вырезывают различные рисунки на шкурах кенгуру, служащих им для защиты от холода, и на коре деревьев. Около Порт-Джексона Филипп видел много фигур, изображавших оружие, щиты, людей, птиц, рыб, ящериц и т. д. Все эти фигуры были вырезаны на скалах, и некоторые из них свидетельствовали о довольно значительном искусстве первобытных художников. На северо-западном берегу Австралии Грей встретил вырезанные на скалах и на деревьях фигуры, изображавшие человеческие руки, ноги и т. п. Эти фигуры были сделаны довольно плохо. Но в верховьях Глинильга он нашел несколько пещер, стены которых были покрыты уже гораздо более удачными рисунками. Некоторые исследователи думают, что эти рисунки сделаны были не австралийцами, а одним из тех малайцев, которые иногда приезжают туда для торговли. Но, во-первых, трудно привести в пользу этого мнения какие-нибудь решительные доказательства. А во-вторых, нам здесь вовсе не важно знать, кем именно расписаны были глинильгские пещеры. Нам достаточно убедиться в том, что австралийцы вообще любят делать подобные, хотя, может быть, и более грубые, рисунки. А на этот счет невозможно никакое сомнение.

Та же черта замечена была и у Бушменов. Они давно уже известны своею живописью и своими барельефами... Иногда рисунки Бушменов изображают отдельных животных, а иногда целые сцены: охоту на бегемота или на слона, стрельбу из лука и стычки с неприятелями. Особенно большой и заслуженной славой пользуется стенная живопись («фреска»), найденная в одной пещере около Гермона и изображающая похищение скота Бушменами у кафров Матабеле. Насколько я знаю, никто не высказывал никаких сомнений насчет происхождения этой фрески: все признают, что она сделана именно Бушменами. Да и трудно было бы усомниться в этом, потому что все чернокожие соседи Бушменов очень плохие живописцы. Но несомненная и общепризнанная художественная способность Бушменов является новым доводом в пользу того предположения, что рисунки, найденные Греем в пещерах на берегу Глинильга, принадлежат художникам-австралийцам: ведь в культурном отношении австралийцы почти ничем не отличаются от Бушменов.

Большую склонность к пластическим искусствам обнаруживают также полярные рыболовы-охотники. Эскимосы и чукчи украшают свои оружия и свои орудия труда фигурами птиц и зверей, отличающихся большою



1. ЦАРСКАЯ ГОЛОВА. *Древний Египет. Конец XVIII династии. Париж. Лувр.*



2. ЖИВОТНЫЕ. *Тассили. Пещерная живопись.*

3. ДВЕ ЖЕНЩИНЫ. *Тассили. Пещерная живопись. Алжир.*





4 ГРЕБНИ ИЗ САМОСА. *Конго. Берлин. Музей Народоведения.*

◀



▶

5. РИТУАЛЬНАЯ МАСКА. *Конго. Лейпциг. Музей Народоведения.*



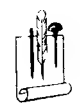
6 СТАТУЯ. Ибибо. *Нигерия. Париж. Частн. собр*

7. ГОЛОВА. *Бенин. Нигерия. Париж. Частн. собр.*



верностью природе. Но, не удовольствуясь этим, они изображают иногда целые сцены, разумеется, целиком заимствуемые из единственного знакомого им быта охотников-рыболовов. Скульптурные произведения эскимосов поистине замечательны. Между ныне живущими племенами у них в этом отношении положительно нет равных. Достойными соперниками их могут быть названы разве лишь племена, населявшие Западную Европу в конце четвертичной эпохи.

Эти племена, еще не знавшие ни скотоводства, ни земледелия, оставили многочисленные памятники своего искусства в виде гравюр и скульптурных изделий. Как и ныне живущие охотничьи племена, они заимствовали мотивы своей художественной деятельности почти исключительно из животного мира. Мортилье знает лишь два примера изображения растения. Из животных ими изображались главным образом млекопитающие, а из млекопитающих — чаще всего северный олень (встречавшийся тогда во всей Западной Европе) и лошадь, тогда еще не прирученная; затем идут зубры, дикие козлы, сайги, серны, олени, мамонты, кабаны, лисицы, волки, медведи, рыси, куницы, кролики и т. д. Короче, тут перед нами проходит, по выражению Мортилье, вся тогдашняя млекопитающая фауна...



А. Лот

ФРЕСКИ ТАССИЛИ В САХАРЕ[1]

Мы, правда, не открыли Атлантиды, но зато нам удалось добиться других, не менее важных результатов. Мы установили, что Центральная Сахара была в период неолита одним из самых населенных центров первобытного общества; мало того, мы обнаружили, что в этой некогда покрытой необозримыми пастбищами пустыне существовали многочисленные и отнюдь не легендарные культуры.

Наскальные рисунки и высеченные на камне изображения, обнаруженные в Сахаре, относятся, по-видимому, к четырем крупным периодам:

1. Период охотников, или период буйвола (ранний неолит?).
2. Скотоводческий период (неолит).
3. Период пастухов-всадников, имевших колесницы, или период лошади (древняя история).
4. Период верблюда (датируемый большей частью началом нашей эры)...

Самыми древними оказались нарисованные лиловатой охрой маленькие фигурки со схематически изображенными туловищами и круглыми, всегда преувеличенно большими головами. Чаще всего головы увенчаны рогами или какими-то другими украшениями, возможно перьями. Одежда (иногда ее и нет) сводится к небольшой набедренной повязке с двумя или тремя спадающими вниз концами. Фигуры изображены вооруженными. Обычно это палка, но иногда встречается лук и нечто вроде большого копья или гарпуна

[1] В книгу включены материалы, как содержащие общие сведения об искусстве того или иного периода, так и относящиеся к конкретным его видам. Последние сопровождаются значками - символами.

величиной в полтора человеческих роста. Сюжеты сцен непонятны, изображения животных встречаются редко (слон и муфлон).

Тип «круглоголовых» людей в набедренных повязках со спадающими вниз концами наиболее характерен для самых древних тассилийских наскальных рисунков. Он встречается также в более поздних слоях. И хотя на смену лиловатой охре приходит красная, а туловища фигурок становятся более вытянутыми, форма головы остается прежней. Непосредственно с этим слоем связано по крайней мере пять последующих слоев, отличающихся друг от друга лишь некоторым улучшением качества рисунка и большей ясностью изображенных сцен, в частности сцен плясок с рогатыми, похожими на дьяволят человечками. Отметим, что, за исключением дьяволят, здесь идет речь об однокрасочных рисунках. При изображении дьяволят наряду с лиловатой охрой применялась и желтая.

Появление многоцветных рисунков свидетельствует об эволюции стиля. Это по-прежнему стиль «круглоголовых», но размеры фигур стали больше, а их выполнение — искуснее. Конечности, ранее обозначавшиеся контурами, утолщены, однако еще нет четких разграничений между плечом и предплечьем, голенью и бедром. Пальцы рук и ног лишь обозначены, а всегда небольшие груди у женщин расположены одна над другой. Мы нашли еще несколько одноцветных фигур, подобных белым женщинам на фреске с негритянской маской в Ауанрхете; повсюду их контуры обведены охрой другого тона, причем общим фоном наиболее часто служит желтая или зеленовато-желтая охра, а также светло-красная охра, обведенная темно-красной.

Фрески этого периода, как и предыдущего, состоят из нескольких слоев, различаемых лишь по некоторым техническим или декоративным деталям. Художники все с большей тщательностью изображают сцены, где, кроме человеческих фигур, появляются слоны, носороги, антилопы, муфлоны. Переход от головы к туловищу менее заметен, чем на рисунках, относящихся к предыдущим стадиям; очень любопытно, что внутри круга, изображающего голову, появляются параллельные черточки, треугольники, полукруги. Качество рисунка заметно повышается; формы становятся изящнее, наблюдается большее стремление к передаче деталей: браслетов на руках и щиколотках фигур, поясов, украшений на голове и плечах (перья, головные уборы) и в особенности рисунков на груди, животе, бедрах, ногах или руках, которые можно принять либо за насечки, либо за татуировку. Эти украшения, изображенные в виде правильно расположенных точек, удивительно напоминают татуировку у современных племен Верхнего Нила или Центральной Африки; таким образом, они, несомненно, подтверждают негроидное происхождение фресок, а это в свою очередь свидетельствует о том, что некогда негроиды жили гораздо севернее, чем в наши дни. Новые данные имеют немаловажное значение, тем более что нам до сих пор ничего неизвестно о происхождении африканцев и о времени заселения ими континента.

Пока невозможно точно указать хронологические вехи периода стиля «круглоголовых» людей, но к концу его во многих высокохудожественных произведениях чувствуется начало влияния Египта, породившее на негроидной основе три оригинальные группы наскальных рисунков.

Прежде всего нужно отметить фигуру из Ауанрхета в африканской маске и с выгнутыми ногами; ее тело закрашено красной охрой и заштриховано

мелкими белыми клеточками, а руки и бедра увенчаны каким-то стилизованным цветком. Характер маски типичен для Западной Африки; подобные маски до сих пор используются племенами сенуфо с Берега Слоновой Кости во время обрядов инициации. Открытие подобной фигуры в самом сердце Тассили имеет очень большое значение; отныне мы знаем, что анимистические маски инициации были в ходу еще в древние времена. До сих пор это было неизвестно.

Далее следуют весьма странные композиции. Наиболее типичная из них — «пловчиха» — тоже находится в Ауанрхете. Это женщина с преувеличенно вытянутыми конечностями; она, по-видимому, плывет, держа за голову и увлекая за собой скорчившуюся человеческую фигуру. Ниже изображен другой человек, появляющийся из какого-то яйцевидного предмета, покрытого концентрическими кругами, который напоминает либо яйцо, либо, что менее вероятно, улитку. Толкование сцены требует осторожности, поскольку подобный сюжет встречается в наскальных рисунках впервые. Можно лишь отметить, что эти фигуры находились рядом с рисунками, испытавшими влияние египетского искусства. Корни верований, распространенных в Египте эпохи фараонов, лежат в более далеком прошлом, поэтому не исключено, что здесь изображено путешествие умершего в загробный мир.

И, наконец, следует выделить группу фигур, среди которых наиболее примечательна наша «Антинея» из Джаббарена. Эта великопленая фреска была обнаружена в низкой скалистой впадине. Рассматривать ее там было трудно, и возникает вопрос, почему столь высокохудожественное произведение в таком трудном для обозрения месте. Некоторое сходство отдельных деталей «Антинеи» с «Белой дамой» из Ауанрхета указывает на этнографическую связь между ними. В других местах Джаббарена мы нашли изображения мужских фигур в том же стиле.

Египетское влияние проявляется в отдельных рисунках человеческих фигур в Джаббарене и Сефаре, типичных своими головными уборами и очень своеобразным выполнением в серо-голубоватых тонах с использованием ярко-красной охры и белой глины.

При первом же взгляде на тассилийские фрески поражает их многоцветность, совершенно не свойственная рисункам доисторических художников. Обычно их палитра небогата: основой служат красная охра, белая глина (образовавшаяся из каолина) и окись марганца. Но в Тассили, оказывается, на большом пространстве между массивами Тамрита и Джаббарена, имеются охристые сланцы, которые кое-где выходят на поверхность. Различные пласты сланцев под более или менее интенсивным воздействием солнечных лучей меняют свою окраску. Нижние, самые защищенные от солнца пласты состоят из темно-красной охры почти шоколадного цвета. Затем цветовая гамма светлеет: на смену приходит кирпично-красная, светло-красная и желтая охра. Последняя имеет массу оттенков, вплоть до зеленоватого.

По-видимому, охру вначале растирали в порошок, затем смешивали с каким-то связывающим составом. Природа состава еще окончательно не установлена, но после анализа кусочков охры, снятых с фрески на скале джебеля Уэната, оказалось, что туда входили молочный казеин и растительный клей из акации. Мы выяснили также, что состав охры в различные эпохи не был одинаков. Так, например, фрески в стиле «круглоголовых», выполненные желтой охрой, поначалу представляли собой нечто вроде наложенной довольно

толстым слоем штукатурки. Фрески скотоводческого периода, напротив, были нарисованы более жидким раствором, который глубоко проник в поверхность скал...

Вскоре после создания «Белой дамы» из Ауанрхета наступает эпоха, когда начинают ощущаться посторонние влияния. Быть может, они свидетельствуют о первых передвижениях народов, предшествовавших вторжению скотоводческих племен. Как бы то ни было, искусство негроидных племен, насчитывавшее уже много тысячелетий, приходит в упадок. Вскоре в Тассили появляются новые племена, не имеющие ничего общего со своими предшественниками. Они наводняют высокогорные долины, гоня перед собой стада быков. Стены тассилийских убежищ покрываются совершенно новыми по стилю и сюжетам рисунками.

На фресках, относящихся к этому периоду, небольшие фигуры людей и животных изображены с такой поразительной естественностью, что их можно с полным основанием считать произведениями величайшей в мире натуралистической школы. Здесь нет ни схематизации, ни стилизации, ни символики — все это осталось в предыдущих слоях. Все фигуры даны в движении. Они воспроизведены в самых естественных позах, блестяще и с такой точностью, которая говорит о необыкновенной наблюдательности авторов фресок. Художники этого периода в основном пользовались красной охрой. Кроме того, они употребляли белую краску и желтую охру при воспроизведении масти животных, для выделения отдельных деталей, иногда для обведения контуров.

Излюбленный сюжет этого периода — быки. По количеству и мастерству их изображений можно судить о громадном значении скота в жизни людей той эпохи. Это красивые, ловкие животные, не успевшие еще отяжелеть от жизни в закрытых загонах и на богатых травой пастбищах, переходы через саванны помогали им сохранять гибкость и ловкость. Их головы увенчаны длинными лиро- и серповидными рогами... Рисунки выполнены либо сплошь наложенными красками, либо штрихами. Обычно изображены большие стада, которые ведут или подгоняют пастухи. Во время моего первого приезда в Тассили я обнаружил в Тамрите фреску, где насчитывалось по меньшей мере шестьдесят пять быков — самый большой ансамбль, известный в наше время. На другой фреске, найденной в Джаббарене, животных меньше, но рисунки несравненно более художественны как по композиции, так и по красоте и гармонии тонов; здесь использована желтая, зеленая, лиловая и даже голубая охра, что совершенно необычно для доисторического искусства. По-видимому, отдельным художникам были известны новые красящие вещества или особые составы.

С таким же мастерством воссозданы и дикие животные. Пастухи-скотоводы были в то же время охотниками, и они изобразили настоящий зверинец, дающий точное представление о тропической фауне Сахары того времени. Здесь слоны, носороги, гиппопотамы, жирафы, лошадиные антилопы, газели, трубкозубы, львы, дикие ослы, страусы, рыбы. Весь этот животный мир мог существовать только при наличии тучных пастбищ и очень влажного климата, что, впрочем, подтверждается одной из фресок в Ауанрхете, где изображены три гиппопотама, за которыми охотятся люди в пирогах.

Люди и животные изображены в очень живых сценах. Вот, например, несколько человеческих фигур помещено в центре овала, воспроизводящего

контур продолговатой хижины из соломы или эспарто. Точно такие же плетеные хижины на глиняном основании распространены по всему Судану. На фресках запечатлены также женщины у домашнего очага, мужчины с топорами в руках, рубящие дрова, дети, лежащие под одним покрывалом, собравшиеся в кружок и беседующие люди, брачные пары и еще многие другие сцены, раскрывающие перед нами быт пастухов, уже начинающих заниматься земледелием. Об этом свидетельствует фреска с женщинами, работающими в поле.

Люди той эпохи были очень воинственны. Они угоняли скот у других племен и защищали свои стада от набегов соседей. Эта сторона их жизни нашла свое отражение в поразительно реалистически выполненных фресках. Они настолько выразительны, что, несмотря на небольшие масштабы, на лицах воинов можно прочесть волнующие их чувства. Ни с чем не сравнимы великолепно скомпонованные сцены плясок, где одни женщины грациозно изгибаются в танце, другие, отбивая такт, хлопают в ладоши, третьи аккомпонируют на небольших инструментах, похожих на трещотки...

Судя по предварительным выводам, время появления пастухов-скотоводов нужно отнести приблизительно за 3500 лет до н. э. Жили они в Сахаре очень долго, может быть несколько тысячелетий. Различные слои фресок «круглоголовых» людей гораздо древнее. Первые слои, несомненно, относятся к неолиту, не знавшему ни жерновов, ни посуды. Основным орудием был грубо отесанный топор неправильной формы. Мы полагаем, что будем недалеки от истины, установив для этих фресок возраст в восемь тысяч лет.

Из этого небольшого обзора видно, что с открытием фресок Тассили получено много новых данных для изучения прошлого Сахары. Нужно, однако, иметь в виду, что расшифровка фресок только начата.



В. Марков

ИСКУССТВО НЕГРОВ

Внешне это искусство поражает многих своими непривычными формами, но редкое искусство так богато материалами, как оно. Бросается в глаза поразительная самостоятельность в творчестве, богатство и разнообразие в сочетании форм и линий и вместе с тем строгость стиля. Искусство это не имеет себе подобного нигде на земном шаре. Нигде не найти подобного рода пластики. И странно, сколько разных чужеземных влияний ни прошло через Африку – между прочим, и европейское, проникающее сюда со своим реализмом уже четыре столетия,— все это не уничтожило негритянского искусства, и даже самые поздние изделия почти в неприкосновенности сохранили старые традиции и старые чувства и понимание красоты.

Хотелось бы, чтобы этнографы, имеющие возможность собирать негритянские произведения искусства и примитивы, вообще уяснили себе и оценили это искусство. Правда, глазу и чувству трудно приучиться к новому содержанию творчества и творческому языку, чуждому нашему. Менять свои воззрения, углубляться в суть дела, освобождаться от предрассудков — не так уж легко, удобно и приятно.

Негр любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью; его истинный язык — игра масс, и выработал он его в совершенстве. Массы, которыми он оперирует, элементарны: это — тяжести. Игра тяжестями, игра массами у художника-негра поистине разнообразна, бесконечно богата идеями и самодовлеюща, как музыка. Многие части тела он сливает в одну массу и получает таким образом внушительную тяжесть; сопоставляя ее контрастным путем с другими тяжестями, он добивается сильных ритмов, объемов, линий.

Надо подчеркнуть основную черту в игре массами, тяжестями: массы, соответствующие определенным частям тела, соединяются произвольно, не следуя связям человеческого организма. Чувствуется постройка архитектурная и связь только механическая: мы замечаем накладывание масс, прибавление, обложение одной массы другими, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность.

Отголосков органической жизни, органических связей, направления костей, мускулов в этих массах мы не найдем. Голова, например, не связана с шеей, а механически наложена, так как голова — самостоятельная масса. Но раз величины и объемы этих свободных масс не следуют природе, то они строго следуют орнаментальным законам, и это орнаментальное расположение и игра массами достойны внимания. Пластические же массы элементарны, порой геометричны.

«Когда я был в мастерской Пикассо,— пишет Тугенхольд («Аполлон» 1914 года),— и увидел там черных идолов Конго, я спросил художника, интересует ли его мистическая сторона этих скульптур. «Нисколько,— ответил он. — Меня занимает их геометрическая простота».

Можно, пожалуй, отметить два течения в этом искусстве — графику и игру массами. Первое создает тонкие острые контуры, узоры, орнаментику. Я представляю себе старинное народное искусство Африки, преимущественно состоящее в игре и мышлении массами. Самыми старыми обитателями Африки считают пигмеев, которые изредка рассеяны по дремучим лесам Конго, среди высокорослых племен банту. Некоторые скульптуры хочется отнести к искусству пигмеев. Идолы эти — коротких пропорций, тяжелы, массивны, будто являются родоначальниками народного негритянского искусства. И уже здесь бросается в глаза оригинальная черта — стремление передать человека абсолютными, символическими массами...

Помимо самой игры массами, мы находим еще и нечто другое. Мы замечаем, что эти скульптуры очень выразительны, сильны, ясны и просты по выражению. Взято только несколько масс, но они обработаны чрезвычайно остроумно. Символика реального передана убедительно, черты людей и богов характерны. Вначале отталкивает нас какое-то будто бы подчеркивание грубой реальной чувственности, но, пристальнее всматриваясь, это впечатление исчезает; убеждаешься, что скульптуры чисты и лишены сладострастия, в противоположность некоторым искусствам Азии. Я также не вижу в них смешного, юмора, так как шарж и карикатуру можно передать только в границах реального. Здесь же все части тела человека переданы символично.

Мне хотелось бы во избежание недоразумений подчеркнуть, что здесь идет речь не о литературном символе, но о символе пластическом.

Посмотрите на какую-либо деталь, например глаз; это — не глаз, иногда

это щель, раковина или что-нибудь ее заменяющее, а между тем эта фиктивная форма здесь красива, пластична — это мы назовем пластическим символом глаза. Искусство негров обладает прямо неисчерпаемыми богатствами пластических символов; нигде нет реальных форм, формы совершенно произвольны, обслуживают реальные интересы, но пластическим языком. Таким способом негр передает весь свой мир представлений и ощущений.

Такого рода символика — подчас интуитивная, но всегда творческая, и мы, европейцы, можем только завидовать способу мышления, создающему такое богатство форм. Имея подобный язык, негру не нужно знать законов организма, его пропорций, анатомии, лепки движения; он без них находит более целесообразное средство передачи своих душевных побуждений. Этот язык, труднопостижимый и утерянный современной культурой, очень ценится художниками нового направления. Негры же по сей день сохранили этот дар пластического мышления и обладают поразительным талантом и изобретательностью в создании поражающих нас новых и новых прекраснейших пластических символов. И если бы этнографы и другие коллекционеры посмотрели с этой стороны на негритянское искусство, они поняли бы, что негры — это глубоко думающий народ, и, собрав все, что относится к этому творчеству, убедились бы в наличности монументальности замысла и исполнения.

Третья особенность этих скульптур, которую нельзя обойти молчанием, которой следует хотя бы вкратце коснуться,— это техника обработки.

Нельзя сказать, чтобы техника была здесь «чистой», как, например, в скульптурах народов Северной Азии; в редких случаях сквозит дисциплина одного материала и одного инструмента, например дерева и топора; в одной и той же негритянской скульптуре можно проследить и остаток глиняной техники, и техники топора, бронзы и других материалов и орудий. Искусство масок и привычка к их формам сделали то, что весь тембр и эффекты этой техники перешли на дерево, имитировались другими материалами, и, в конце концов, скульптор создавал не зверя или бога, а его маску.

Вообще, редко ограничиваясь одним материалом, пользовались набором материалов. Гвозди применялись для передачи волос, это можно даже отметить в найденных головах античного характера. Вследствие привлечения новых материалов сами собой появились новые формы; с помощью символов художники всегда добивались желательных эффектов. Особая раковина или гвоздь с большой головкой передавали и форму, и блеск, и жизнь глаза, а сама форма, чуждая реальному глазу, была сама по себе оригинально красива, ибо пластически связана с окружающим материалом и формами. В деревянной скульптуре художник повторял раз данную форму, причем прототипом служил не реальный глаз, а раковина или гвоздь. Итак, набор материалов оставлял надолго свой след на технике и на тех формах, которые должны были символизировать глаз или другие части человека.

Значит, развитие этого рода техники довольно простое. Вначале не было умения точно сделать и передать человеческий глаз. И вот негр искал в окружающей природе что-нибудь равноценное, будь это гвоздь, раковина; позже он подражает не самому глазу, а его символическому заместителю, оправдавшему стремления художника, пластически разрабатывая раз найденную форму и временами далеко отходя от прототипа.

Есть идолы, которые набраны из многих материалов: металлические бляхи,

кольца, раковины, шнурки, волосы и пр., причем надо отметить в выборе и компоновке большой вкус и понимание, так как всякий материал радовал глаз примитивного человека и ценился им — будь то железо, бронза, раковина. Конечно, при изобилии материала, например железа, теряется любовное и осторожное обращение с ним.

Итак, одной «чистой» техники у негров мы не находим, скорее игру многими техниками...

Многие идолы, даже самого позднего изготовления, для нас ценны, так как в них сохранились и техника и традиции; мы ясно улавливаем в дереве глиняную технику и ее формы, слышим отзвуки старых красот. Что касается наружной отделки поверхности, то она самая разнообразная; мы встречаем чрезвычайно тонко отполированные и вообще в техническом отношении тщательно отделанные скульптуры...

Этнографический тип негров в общем мало соответствует изображающим их скульптурам; последние довольно вольны.

Обратившись к некоторым частным бытовым чертам, можно отметить следующее.

Чувствуется любовь к большим головам, особенно в Конго; тенденция к большим глазам. Прически велики и роскошны; такие же прически встречаются и на античных фигурах. Волосы стилизованы, орнаментальны или имитированы гвоздями и другими материалами. Тот же орнамент мы встречаем и на деревянной скульптуре. В Конго голова и прическа представляют собой не одну, а две самостоятельные части, одинаково тяжелые, балансирующие на столбе-шее. На скульптурах Конго почти всегда видна татуировка, практикуемая у туземцев.

На шеях часто изображены массивные обручи. Может быть, это те тяжелые обручи, которые носили на шее и так плотно ее обхватывали, что когда лицо, носившее их, умирало, ему приходилось отрубать голову, чтобы снять шейные кольца. Эти обручи, по-видимому, старинных традиций, так как их можно проследить и на каменных скульптурных головах.

Но что значат прямо стоящие фигуры с согнутыми коленками? Традиция ли это, имеет ли это мистическое значение или это просто этнографический тип? Пока трудно ответить на этот вопрос. Может быть, и традиция играет тут некоторую роль. Мы находим точно такие же согнутые колени при прямо стоящих фигурах в скульптурах у якутов, гольдов и других народов Северной Азии; встречаем у малайской расы, на скульптурах островов Гаваи — повсюду те же короткие ноги. В данном случае можно противопоставить чужеземному влиянию влияние местное, влияние природы.

В. Павлов



ЕГИПЕТСКИЙ ПОРТРЕТ ПЕРИОДА ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

На рассматриваемый нами период Древнего царства падает и первый значительный расцвет портретной круглой скульптуры. Сюда относятся прослав-

ленные статуи супружеской четы Рахотепа и Нофрет, вельможи Ти, Хефрена, писца в Лувре и многие другие широко известные памятники. Быть может, в еще большей степени, чем в рельефе, устанавливаются в круглой скульптуре строгие каноны определенных типов композиции, удержавшихся затем на всем протяжении развития египетской пластики. Мы встречаем здесь тип идущей фигуры с выдвинутой вперед всегда левой ногой, коленопреклоненной фигуры, сидящей на корточках или на троне, с симметрично положенными на коленях руками и т. д.

В Древнем царстве впервые достигает большой высоты качество обработки различных материалов. Камень и дерево — главные материалы, из которых делаются все эти статуи. О высокой, например, технике обработки мягкого известняка можно судить по статуям Нофрет, Хемона, луврского писца и пр.; напротив, диоритовая статуя Хефрена из Каирского музея — показатель высокого мастерства в обработке твердых пород камня. Одним из лучших образцов деревянной скульптуры является статуя Ка-Апера — Шейх эль Беледа (так называемого «сельского старосты») в Каире. Как известняковая, так и деревянная скульптура была первоначально раскрашенной. На многих скульптурах эта раскраска прекрасно сохранилась. Опять-таки и в принципе раскраски сказалась канонизация египетского искусства. Художник не был свободен в выборе цвета: цвет был установлен для каждого определенного объекта. Так, например, мужское тело и в круглой скульптуре и в рельефе окрашивалось всегда в кирпично-красный цвет, женское — в коричневато-желтый и т. д.

Скульптурный портрет в Египте, подобно рельефу, был связан с религией, с той сложной системой анимистических представлений, которые были разработаны жречеством в целях утверждения существовавших классовых отношений. Вначале только фараон пользовался привилегией загробных благ, позднее она начала распространяться и на приближенных ему лиц. Одной из самых ранних царских статуй, в которой почти уже откристаллизовался тип сидящей на троне фигуры, является каменная статуя II династии фараона Хасехема в короне Верхнего Египта. Иератизм образа здесь уже налицо, композиция найдена. Подобную композицию встретим мы и позже, например в известняковой статуе фараона Джосера времени III династии и, наконец, в статуях Хефрена, где эта композиция приобретает свое завершение.

С точки зрения египетской религии, двойник человека, его жизненная сила («ка»), а также его душа («ба») оставляли человека при его смерти. Однако «ка» могло вновь одушевить тело в случае его консервации. Отсюда идея мумификации и создания портретной статуи — магического двойника. Лицо в статуе должно было быть портретным, чтобы эта жизненная сила человека нашла свою земную оболочку. Из этих своеобразных идей египетского анимизма, идей дублирования в статуе действительно существующего лица, рождается реалистический скульптурный портрет.

О реализме голов Нофрет и Шейх эль Беледа, писцов и Ранофера говорилось в науке, начиная уже со второй половины прошлого века. Известен, например, факт, что когда в раскопках Мариэтта в 1888 году показалась из земли статуя Шейх эль Беледа, то выкапывавшие ее рабочие воскликнули: «Да ведь это же наш сельский староста!» Реализм этой статуи в равной мере, как и большинства других одновременных с ней скульптур периода V династии (середины III

тысячелетия до н. э.), отрицать нельзя. Но ведь задача здесь заключается не в том только, чтобы установить реализм всех этих памятников, а в том, чтобы определить специфический характер этого реализма. Достаточно даже беглого взгляда, чтобы установить отличие реалистических портретных голов Древнего царства от Среднего и также Нового. При более углубленном анализе оказывается, что портретная скульптура Древнего царства по своему стилю находится в полном контакте с архитектурой, получившей в эту эпоху свои наиболее величественные монументальные черты. Статуи луврского и каирского писцов — яркие показатели того, как в синтетическом типе египетского искусства архитектура во многом определяла собою и формы пластики. Так, статуэтки писцов скованы пирамидальностью композиции, а строго четкие геометризированные линии статуи Хефрена предусмотрены всей тектоникой его поминального храма. Возможности реалистической трактовки скульптурного портрета ограничены религиозно-магическими верованиями. Статуя есть двойник, но тождество с живым человеческим лицом устанавливается лишь через магический акт. Портретная статуя не есть здесь «аналог» человека в смысле передачи той или иной интимной, индивидуальной особенности его характера, темперамента, какой-либо бытовой черточки и т. д. Портрет, напротив, типизирован. Передана некая идеальная сущность. В лице нет ничего мимолетного, какой бы то ни было аффектации. Это не тот или иной писец, чиновник и т. д. Это — тип писца вообще. Взор Нофрет и Шейх эль Беледа, Хефрена и писца в Лувре устремлен в какую-то бесконечную даль. Этот взор не встречается с глазами зрителя.

Религиозно-анимистические представления о двойнике, связанные с необходимостью оживления статуи, несомненно, привели египетских скульпторов и к употреблению инкрустированных вставных глаз. Так, например, радужная оболочка в статуях Рахотена и Нофрет сделана из серовато-голубого халцедона (так называемого сапфирина). Поразительна жизненность взгляда этих серо-голубых глаз. Этот иллюзионизм взгляда в портрете Древнего царства, сама эта идея вневременности связана с религиозно-магическими представлениями. Реалистическая фиксация действительности ограничена до известных пределов религиозным представлением образа.

Этот образ с особой выразительностью дан в каирской статуе фараона IV династии Хефрена. Обобщенность формы, абсолютная статика, полнейший геометризм композиции, нашедшей свое воплощение в фронтальной позе, — вот слагаемые этого образа. Нигде на всем протяжении египетского искусства образ не достигал столь абсолютных форм идеализации. Нам хотелось бы, однако, подчеркнуть, что и лицо (сам портрет) находится здесь в полном контакте со стилистической направленностью всего памятника. Жизненность лица, как и во всех остальных портретах Древнего царства, показана не как остановившееся мгновение, но как длящийся процесс. В этом весь смысл воплощенной здесь идеи иератизма. Это не только Хефрен как личность, но и образ фараона вообще, идея неограниченной власти наместника божества на зёмле. Вспомним, что период IV династии (первая половина III тысячелетия до н. э.), к которому относится данный памятник, был временем зенита в развитии централизованной деспотии Древнего царства. Это была эпоха наибольшей идеализации власти фараона и в то же время эпоха высшего развития величественно-монументального типа пирамиды.



8. СТАТУЭТКА. *Чирно. Бронзовый век. Румыния.*

9. ГОЛОВА. *Остров. Ок. 3.000 лет до н. э. Ленинград. Музей антропологии.*





10. ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА. *Древний Египет. Ок. 2. 800 лет до н. э. Вена. Музей.*

11. СТАТУЯ НОФРЕТ. *Древний Египет. Ок. 2.700—2.500 лет до н. э. Каирский музей.*





12. АПУЯ. ЧАСТЬ СЦЕНЫ. *Ок. 1.340 лет до н. э. Кельн.*

14. ХРАМ В КАРНАКЕ. *Древний Египет. Ок. 1250 лет до н. э.*



13 ГОЛОВА. *Ок. 1.300 лет до н. э.*



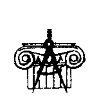
Так же как и в архитектуре, переход к искусству V династии отмечается здесь некоторой утерей и отходом от столь абсолютно выраженных идей монументальности. В эпоху V династии (середина III тысячелетия до н. э.), когда власть фараона постепенно ослабевала и когда все большую силу и некоторую самостоятельность начала приобретать земельная знать, и на изображения частных лиц стали переноситься черты, характеризовавшие фараона. Полны иератизма в своей фронтальной скованности каирские статуи из известняка Ранофера, верховного жреца бога Пта в Мемфисе, а в равной мере и замечательная статуя Ти, созданная, вероятно, в царствование фараона Невосер-Ра. В этих и подобных им памятниках V династии стиль уже несколько меняется: пропорции тела удлиняются, заметно увлечение красивой линией силуэта. Общий образ портрета, однако, еще здесь все тот же. Ни в голове Ти, Ранофера или луврского писца, ни даже в портрете «сельского старосты» при всем их типологическом реализме нет ничего сколько-нибудь индивидуально-мимолетного, того, что выходило бы за пределы лишь обобщающей, типологизирующей характеристики. Любопытно в этом отношении отметить, что, казалось бы, столь индивидуально трактованная голова Нофрет, с ее широким, мясистым лицом, изящным разрезом глаз и чувственными губами, имеет прямую параллель с известной одновременной ей головой также из известняка в бывшей коллекции Карнарвона. Характерны для всех портретов Древнего царства обобщенная моделировка формы лица, расширяющийся книзу нос, подчеркнуто большие губы.

Совсем особое место в ряду портретных скульптур Древнего царства занимает группа памятников, найденных в последние годы в Гизе и относящихся ко времени IV династии. Все эти памятники выполнены из известняка. Из них особо обращают на себя внимание женские головы царских дочерей. Головы эти были найдены отдельно стоящими перед камерой с саркофагом. По мнению Г. Юнкера, обследовавшего на месте находки эти головы, их расширенные книзу шеи указывают на постамент. Таким образом, мы встречаемся здесь с исключительным для всего Древнего царства случаем употребления дублирующих покойника одних голов, а не целых статуй или портретных бюстов, располагавшихся над ложной дверью. Последнее обстоятельство заставляет Юнкера предположить, что в наружной части ранних мастаб отсутствовали так называемые ложные двери. Но самое интересное в этих головах не только их функция, но и отличающий их от всех других предшествующих и последующих памятников стиль. Они менее типологичны и гораздо более реальны. С большой живостью переданы глаза с помощью самой скульптуры, без инкрустаций, моделировка чрезвычайно энергичного по своему выражению лица отличается большой мягкостью. В одной из одновременных гизехских гробниц были найдены гипсовые руки и ноги. С большой долей вероятности можно утверждать, что эти известняковые женские головы были скопированы с гипсовых масок. Во всяком случае на примере этих памятников мы сталкиваемся с подлинно реалистическими тенденциями в портретной скульптуре уже первой половины III тысячелетия до н. э. Из тех же раскопок в Гизе происходит и замечательная по качеству выполнения статуя Хемиуну той же поры — IV династии. По самому принципу стиля она идентична известняковым головам. Реализмом проникнут весь облик этой статуи.

В этом памятнике поражает очень близкая передача сходства. То же надо

сказать и о трактовке тела, очень грузного, с натуралистически подчеркнутыми жировыми складками на груди.

Таким образом, можно констатировать, что эпоха Древнего царства была временем создания особого типа реалистического скульптурного портрета в египетском искусстве.



Л. Курциус

ЕГИПЕТСКИЙ ХРАМ

Момент, когда архитектура в первый раз в истории создает большой комплекс роскошных покоев, проникнутых особым жизнеощущением, — это эпоха создания храма Мертвых фараона Хефрена. Здесь впервые создана ритмическая композиция помещений. В обеих постройках перед залом располагается тесное помещение; после узкого прохода большое пространство зала вызывает ощущение свободы. В главном здании помещения следуют в рассчитанной градации. После переднего помещения посетителя встречает широкий зал, заставленный столбами, затем его принимает трехнефный узкий глубокий зал, с сильным движением в глубину, выводящий его, наконец, в большой двор со статуями. Анфилада зал открывается в перспективе еще до вступления в парадное помещение. Затем противопоставляются узкие, как бы задерживающие движение покои со статуями, благодаря чему главный алтарь, двор пирамиды и сама гробница, находящиеся за узкими ходами, производят впечатление неприступной массы. Господствует целостное движение в глубину, которое конденсируется во дворе, как в чаше, и упирается в закрытые задние помещения. Все выдержано в крупных размерах, основано на резких контрастах, на суровой простоте расположения, с немногими основными мотивами. Эти мотивы состоят из зала со столбами трех вариантов, из двора с аркадой, имеющего двери для выхода наружу, и одинаковых коробкообразных помещений. Внутри — никакого орнамента или рельефного фриза, только культовые статуи. Абсолютное преобладание прямых углов не только в плане, но и в конструкции.

Зал со столбами сохранился настолько хорошо, что на основании его можно восстанавливать остальные части сооружения, известного пока лишь по плану. Он состоит из четырехгранных монолитных столбов; на каждых двух покоится прямой, лишенный украшений антаблемент. Через стропила крыши и через окна, находящиеся в верхних частях зальных стен, проникает косой свет. Высочайшая техника обработки камня гладко отполированных стен и столбов, благородная роскошь красок белого алебастрового пола и темно-красных гранитных стен и столбов соединяются с пестротой расставленных статуй. Размеры большие, но не громадные, сооружение в целом и в частях носит отпечаток рациональной ясности и вещественности, величия и простоты...

Колонна является изобретением египетского искусства, богатым последствиями для всей последующей архитектуры. Для Египта раньше и острее, чем для других стран, встала проблема замены дерева каким-либо другим материалом в подпоре, служившей основным элементом его примитивной архи-

тектуры и оставшейся таковым для легких строений и позднее. Страна Нила бедна деревом, зато богата превосходным строительным камнем. С тех пор как архитектура взялась за большие задачи, старых строительных средств — нильского ила, тростника, кирпича, дерева — больше не хватало или они не могли дать требуемого впечатления величия и роскоши. Храмам-усыпальницам царей IV династии должны были предшествовать долгие опыты создания кирпичных и деревянных построек. В них все формы так хорошо продуманы в камне, что не остается и следа каких-либо исканий. И это имеет огромное исторические значение, потому что, как мы увидим, архитектура Передней Азии никогда не освободилась от кирпича, греческие и римские храмы долго строились тоже из необожженного кирпича и даже северная архитектура осталась бы деревянной, если бы не римское, а затем романское каменное зодчество, воздействовавшее на нее. При исследовании оказывается, что движущей силой мировой архитектуры, внедрившей каменное строительство, был Египет, оказавший влияние сначала на Крит и Переднюю Азию, а затем и на Грецию. История каменного строительства начинается с храмов четвертой династии.

С введением каменной балки был введен и каменный столб, а тем самым и новый способ создания подвижности пространства. Большие помещения могут быть перекрыты потолком, варьированы в плане, снабжены пролетами. Возникает новый элемент выражения пространства: ритм ряда подпор, в котором одинаковая стереометрическая величина сокращается в перспективе и повторяется через равные интервалы. Охватывая глубину, глаз находит и препятствия и точки опоры; охватывая высоту, он получает благодаря подпоре определенную ориентацию. Благодаря игре света и тени подпора кажется пластическим телом со светлыми и темными плоскостями. Таким образом, возникают дифференцированные внутренние помещения с многочисленными пролетами и разрезами, светом и тенью.

Однако вскоре мощные столбы, как в постройке Хефрена, показались слишком тяжелыми для восприятия; они занимали слишком много пространства, заслоняли пролеты, были недостаточно живыми. Тогда они заменяются колонной (может быть, это происходит на исходе IV династии и при смене ее V династией). Колонна — это наиболее чистое выражение поэтической сущности архитектуры. В обычной жизни она не нужна. Но повсюду, где ищут форму выражения величие и роскошь, жизнерадостность и фантастика, колонна является главной выразительницей праздничного мироощущения. Колонна — не абстрактная форма; она подобна произведению природы, передавая и отражая, как ни одна строительная часть, человеческие переживания.

Иногда, как например в памятнике Заху-ре, она является просто стержнем цилиндрической формы с основанием и абакой, иногда у равноугольного столба срезаются края, четырехгранная форма превращается в восьми- или шестнадцатигранную и стороны «каннелируются», создавая колонну, неправильно называемую «протодорийской», которая появляется вновь в эпоху двенадцатой династии Среднего царства на фасадах гробницы Бени-Гассана. Но здесь столб остался таким, каким он был: он лишен символичности, неритмичен. Это просто стереометрическое тело.

Совсем иные, фантастические, колонны, воспроизводящие растительные формы, появляются в храмах-усыпальницах V династии; постепенно услож-

няясь, они встречаются и в позднейшее время. Эти колонны восходят по своей форме к пальме, пучку папируса, цветку лотоса, лилии и другим образцам...

Египетская колонна есть результат символическо-натуралистического мировоззрения, а не просто ритмический элемент конструкции. Ничто в ней не указывает на то, что она несет тяжесть, что в ней действует стремящаяся ввысь и придавленная сила, она стоит вне борьбы архитектурных элементов. У нее нет ничего общего с созерцающим человеком, она не является, подобно ему, частью реальной жизни. Это скорее иррациональный, сказочный образ, наивный, как цветок, которому она подражает. Проблемы художественной архитектоники, передача конструктивных жизненных сил в текучей форме, претворение законов тяготения, образ борьбы свободы и насилия, выражение в отдельной форме ритма, пульсирующего в целом,— все эти задачи в египетской растительной колонне не решены, а обойдены. Она несравненна по педантичности, аккуратности, по точности и логике своей стилизации, но эта чистота достигается тем, что она ограничивается чисто зрительным воздействием.

В восточных искусствах и по сей день соединяются неумолимая трезвая логика и самая неудержимая фантастика. Египетский храм, как образ сада, в котором из колонн и из украшений стенного цоколя вырастают грациозные пальмы и водяные цветы, над которыми широко раскинуто открытое небо,— это чистейшая поэзия. Но этот сад не имеет ничего общего с реальным бытием, никак не связывается с ним и остается просто сказочным, далеким образом. Уже в классических сооружениях Древнего царства сказывается своеобразный романтизм, достигающий позднее грандиозности в больших храмовых постройках Нового царства...

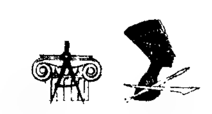
У всех народов храм — это «божий дом»; чем человекообразнее мыслится божество, тем более похожим должно быть его жилище на дом его почитателя. В развитии египетских надгробных сооружений и жилищ происходило сходное явление; правда, его трудно проследить в Древнем царстве из-за отсутствия раскопок. Для Среднего царства и для эпохи восемнадцатой династии сравнение возможно, так как знакомство с частными домами и дворцами увеличивается благодаря удачным раскопкам и их превосходной обработке. Родство между жилой и культовой архитектурой очевидно. В египетском доме перед жилыми помещениями находился двор или сад, часто с портиком на входной стене; собственно жилые помещения отделялись и были доступны лишь через широкое помещение; дальше шло центральное, почти квадратное, помещение, поддерживаемое колоннами, может быть, возвышавшееся над остальными помещениями. Так же в известном характерном примере простого храмового сооружения — святилище бога Хона в Карнаке, постройке XX династии — сначала идет двор с портиком, приподнятым над почвой и переходящим на боковые стены, потом следует широкий поперечный колонный зал и затем собственно жилые помещения божества, главный алтарь и покой с четырьмя колоннами.

...Храмовое сооружение является скорее дорогой для процессий, нежели пространством для пребывания. Когда на сцену выступает религиозное значение отдельных частей, архитектоническое значение их совершенно теряется. Передние помещения рассчитаны на многолюдную толпу, тесные главные поме-

щения — на немногих. План храма подобен блестящей увертюре, за которой следует лишь один короткий акт.

К храму вела монументальная аллея, как бы служившая посредником между храмом и открытым ландшафтом, окаймленная с обеих сторон длинными рядами овнов или сфинксов. Главный вход фланкировали мощные башни-пилоны, на которых возвышались громадные флаги, перед которыми стояли обелиски. Покатые стены пилона указывают еще на его происхождение от примитивной земляной или каменной насыпи; круглый валик вдоль края напоминает первоначальное утолщение камышовых связок, служивших для укрепления углов и построек из необожженного кирпича, т. е. является мотивом, заимствованным из второго периода египетской архитектуры — эпохи употребления кирпича, ставшим конструктивно бесполезным в третьем периоде, при переходе на каменную кладку. Фасад пилона заимствован из конструкции крепости и в храмовой постройке имеет значение кулисы.

После прохода ворот начинается полифоничность портиков и зал, силы воздействия которой архитектура не достигала впоследствии. Основной мотив, правда, прост — это чередование колонн, знакомые нам уже по дворам и помещениям эпохи V династии. Нет ни нового ритма внутренних пропорций, как в греческом дорийском храме, ни вариаций в композиции портиков, которые не замкнуты в большие и дифференцированные пространственные сооружения, как в позднероманской и готической архитектуре. Лишь один мотив важен для последующей истории архитектуры. Он тоже был подготовлен в гипостильном зале эпохи V династии и был осуществлен уже в эпоху Среднего царства. Это — базиликальное возвышение и самостоятельное освещение центральной части нескольких нефов; оно было спланировано, но не выполнено в помещении луксорского храма Аменофиса III и завершено в Рамессеуме, Мединет-Абу и Карнаке.Благодаря этому центральная ось была усилена, и одновременно произошла новая дифференциация светлых и постепенно темнеющих помещений, контраст которых имел такое значение в египетском храме, потому что именно в противопоставлении темного святилища залитым светом дворам, в моделировке колонн перед затененным покоем, в ясном противопоставлении светлой передней плоскости рельефа темному заднему плану и заключается смысл этих простых по существу помещений.



В. Белинский

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Чтоб образы выражали идею не условно, а непосредственно, для этого необходимо идее быть полною и ясною для художника; но как идеи первобытных и младенчествующих обществ состоят из темных предощущений и неопределенных, смутных предчувствий, то и выражение идеи у них, естественно, должно состоять из одних намеков, иносказаний и затейливых символов. В Египте искусство сделало уже большой шаг, приблизившись несколько к простоте и природе; по крайней мере, египетские изваяния представляют уже не одних сфинксов, но и людей, хотя эти люди еще массивны, грубы, неподвижны.

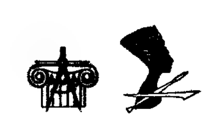
в Греции искусство уже отрешилось символизма, и его образы облеклись в простоту и истину, которые составляют высочайший идеал красоты.

Искусство никогда не развивается назависимо-одиноко: напротив, его развитие всегда бывает связано с другими сферами сознания. В эпоху младенчества и юношества народов искусство всегда, более или менее,— выражение религиозных идей, а в эпоху возмужалости — философских понятий. Индийский пантеизм есть обожествление природы, и потому даже в поэзии индустанской играют такую важную роль растения, змеи, птицы, коровы, слоны и прочие животные, а изваяния богов представляют дикую и уродливую смесь членов человеческого тела с членами животных. Индийское искусство не могло возвыситься до изображения красоты человеческой; ибо в пантеистической религии индусов бог есть природа, а человек — только ее служитель, жрец и жертва. Египетская мифология занимает уже середину между индийскою и греческою: среди животно-чудовищных образов ее богов уже заметны и человеческие лики, послужившие типом для изваяний греческих; между Озиридом и Аполлоном есть сродство, и миф Феба, который сражает Пифона, занят греками у египтян. Однако ж это борение между животным и человеком разрешилось только в сфинкса — чудовище с женоподобною головою и грудью, с туловищем зверя. Сфинкс египетский мудрее человека: он загадывает человеку хитрые загадки и пожирает его за неумение разгадать их. Но грек Эдип разгадал мысль и нашел слово; зверь бросился в море и утонул; человек вступил в свои права, - и боги Греции не что иное, как образы идеального человека, обожествление человека. Звери вошли в искусство как выражение сил природы, повинующихся человеку: кони возят колесницу Аполлона, Цербер стережет вход в царство Аида, отвратительные гарпии служат бичом злодейства; Зевс принимает образы вола и лебедя для скрытия от Геры таких похождений, источником которых были чисто естественные поползновения. Образ человеческий просветлен и возвышен: его назначение в греческом искусстве - выражать высшую идеальную красоту. В греческом искусстве символистика и аллегория кончились; искусство стало искусством. Объяснения этого должно искать в греческой религии и глубоком, вполне развившемся и определившемся смысле ее мирообъемлющих мифов.

Кроме всего этого, на развитие и характер искусства много имеют влияния еще и разные совершенно случайные обстоятельства, особенно же природа и местность страны, климат и проч. Огромность архитектурных зданий, колоссальность статуй индийских — явно отражение гигантской природы страны Гималаев, слонов и удавов. Нагота греческих изваяний находится в большей или меньшей связи с благословенным климатом Эллады. Гармоническая природа этой страны, чуждая всякой чудовищной громадности, всяких чудовищных крайностей, не могла не иметь влияния на чувство соразмерности и соответственности, словом, гармонии, которое было как бы врожденно грекам. Бедная и величаво дикая природа Скандинавии была для норманнов откровением их мрачной религии и сурово-величавой поэзии. Политичекие обстоятельства также имеют влияние на развитие и характер искусства: римляне заняли у греков классическую гармонию и благородную простоту архитектуры, но прибавили к ней от себя огромность и громадность размеров, как бы выразивших колоссальность их государства и их политического величия...

Греческое творчество было освобождением человека из-под ига природы,

прекрасным примирением духа и природы, дотоле враждовавших между собою. И потому греческое искусство облагородило, просветлило и одухотворило все естественные склонности и стремления человека, которые дотоле являлись в отвратительном безобразии своей животности. Вот почему дух наш не только не оскорбляется, но возвышается и облагораживается эпизодом из «Илиады», где лилейнораменная Гера, державная супруга громовержца Зевеса, обольщает чарами любви и наслаждения своего грозного супруга, чтобы в ее объятиях отец богов и человеков не отвратил гибели от ненавистных ей данаев и не наслал ее на любезных ей ахеян... Вот почему такую благородную, такую величественно-грациозную картину представляет собою Афродита — «милых хитростей матерь грозная» (Мерзляков), которая собственной рукою возводит прекрасную Елену на ложе бежавшего от копья Менелаева боговидного царя Александра — Париса Приамида... Все формы природы были равно прекрасны для художнической души эллина; но как благороднейший сосуд духа — человек, то на его прекрасном стане и роскошном изяществе его форм и остановился с упоением и гордостию творческий взор эллина, — и благородство, величие и красота человеческого стана и форм явились в бессмертных образах Аполлона Бельведерского и Венеры Медичейской. Посмотрите: сколько красок, сколько пластики в описаниях наружности и разнообразных положений человеческого стана в песнях певца «Илиады», с каким наслаждением останавливается он на этих *пластических* картинах, с какой любовию, с какой неистощимою роскошью творчества отделывает их своим волшебным резцом... Статуи греков изображались нагими: то, что для других показалось бы бесстыдным оскорблением человеческого достоинства, в древнем мире было целомудренною поэзиею и сознанием человеческого достоинства, — и вот почему ваяние достигло у греков такого высшего развития, принесло такие роскошные плоды. В самом деле, не говоря уже о важнейших произведениях древнего резца,— камея, барельеф, медаль, посуда в форме человеческой или львиной головы, каждая безделка в этом роде есть художественное произведение и в тысячу раз выше лучшей статуи даже Кановы. У греков родилось ваяние — с ними и умерло оно, потому что только у них совершенство человеческой фигуры могло иметь такое мировое значение. Вот почему характер самой поэзии греков есть *пластичность образов*, так что хочется ощупать рукою этот волнистый, мраморный гекзаметр, который, излетев из уст, становится перед глазами вашими отдельною статуею или движущеюся картиною. Причина этого явления — уравновешение идеи с формою, из которых каждая потеряла свою особенность и которые слились в неразрывном *тождестве* уже, а не единстве только.



К. Маркс

О ЗНАЧЕНИИ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого (искусства), возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомо-

тивов и электрического телеграфа? Куда уж Вулкану против Робертса и К°, Юпитеру против громоотвода и Гермесу против Crédit Mobilier! Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы. Что сталось бы с Фамой при наличии Принтинг-хаус-сквер? Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал. Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество). Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства. Но, во всяком случае, какая-то мифология. Следовательно, отнюдь не такое развитие общества, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое, стало быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии.

С другой стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и тем более типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?

Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом.

Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова.



15. ГРЕЧЕСКОЕ ИЗДЕЛИ1 В ФОРМЕ МЫШИ. *Танагра VI в. до н. э. Париж. Лувр*



17. ДВА ХРАМА ГЕРЫ В ПЕСТУМЕ *Древняя Греция. VI V в. до н. э*



16. РАСПИСНОЙ РИТОН В ФОРМЕ КОНЯ. *Тегеран. Персия. VII в. до н. э. Музей.*





18. ГОЛОВА КОРЫ. *Древняя Греция. Кон. VI в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.*



19. ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА. *Древняя Греция. Ок. VI в. до н. э. Музей Фив.*



20. ДЕВУШКА В ПЕПЛОСЕ. *Древняя Греция. Ок. VI в. до н. э. Париж. Лувр.*



21 СЕЛИНУНТ ГРЕЧЕСКИ| ХРАМ. *Кон. VI в. до н. э*

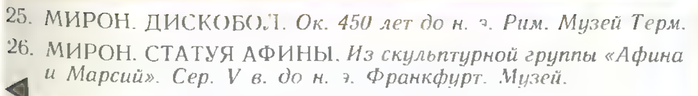
▶

23. ХРИЗОЭЛЕФАНТИННАЯ ГО ЛОВА. *Древняя Греция. V в до н. э. Афины. Национальный музей.*

22. ФЛЕЙТИСТ. ГРОБНИЦА ЛЕОПАРДА. *Нач. V в. до н.* · *Некрополь.*





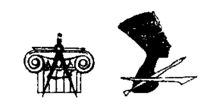


25. МИРОН. ДИСКОБОЛ. *Ок. 450 лет до н. э. Рим. Музей Терм.*

26. МИРОН. СТАТУЯ АФИНЫ. *Из скульптурной группы «Афина и Марсий». Сер. V в. до н. э. Франкфурт. Музей.*

◄ 24. ГОЛОВА ЗЕВСА ИЛИ ПОСЕЙДОНА. *Древняя Греция. V в. до н. э. Афины. Национальный музей.*

Ю. Колпинский



АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА ХРАМА ЗЕВСА В ОЛИМПИИ

Античный храм — это прежде всего пластически ясное целое. В нем нет большого внутреннего пространства — архитектура здесь столь же пластична и ясна, сколь ясен образ античной статуи. Если в христианской молитве господствует момент мистического единения с богом, то здесь в молитве господствует момент радостного празднества. Так, например, храм Зевса в Олимпии был непосредственно в культе связан с олимпийскими состязаниями. Храм — это еще вполне реально воспринимаемое жилище бога в образе статуи. К этому жилищу приходили праздничные процессии, вокруг него разворачивалось самое празднество, его внешний пластический облик был не менее, но даже более важен, чем его внутреннее пространство. Гармония и ясность его соотношений выступают в полном единстве с ясной и конкретно-чувственной наглядностью украшающих его скульптурных образов.

Что же представляет собой греческий храм дорического ордера? Как шел процесс формирования этого ордера? Судя по всему, каменные храмы эпохи расцвета развились из архаических деревянных архитектурных сооружений. Основные конструктивные элементы античного храма VI — V веков прямо восходят к деревянным храмам архаических эпох. Яркой иллюстрацией, подтверждающей верность этого общего положения, может послужить Герайон, храм Геры, построенный в Олимпии еще в начале VII века. Храм был сложен из сырцового кирпича, перекрытие было деревянное, а крыша из глиняных черепиц. Орнаментальные украшения — акротерии из терракоты, колонны же, окружающие со всех сторон здание храма, были деревянные. В основном употреблялись, следовательно, материалы, легко находимые и легко поддающиеся обработке. На примере этого же храма мы можем проследить и постепенное «окаменение» греческой архитектуры. По мере истлевания деревянных колонн последние заменялись каменными, и в классическую эпоху большая часть их была уже из камня. Для данной работы сколько-нибудь пристальное прослеживание путей развития античной архитектуры не представляется необходимым, поэтому отметим лишь, что совершившийся к VI веку переход к каменному архитраву, некоторые изменения в обработке каменных колонн и выработка определенных пропорций приводят к формированию основных черт, характерных для так называемого дорического ордера, определившего по существу архитектурное лицо эпохи расцвета. По отношению к архитектуре предшествующего этапа архитектурные формы отличаются большой гармоничностью и четкостью в своей архитектонике. Ранее редко расставляемые колонны теперь сближаются, и колоннада выступает как единое пластическое целое и одновременно эстетически подчеркивается уравновешивание конструкций давящих и несущих частей.

Прежде чем ознакомиться, хотя бы вскользь, с дальнейшим процессом выработки типа классического храма V века, необходимо в самых общих чертах ознакомиться с основными элементами конструкции храма. Типичным для VI — V веков храмов является периптер, т. е. храм, представляющий в пла-

не удлиненный прямоугольник, окруженный со всех сторон колоннадой. Вся конструкция помещалась на каменном основании — стилобате. Колоннада несла на себе основную тяжесть перекрытия. Она конструктивно и зрительно своим четко выраженным вертикальным ритмом поддерживала горизонтально расчлененный и тяжелый антаблемент. Антаблемент и колоннада — вот два основных элемента, образующих греческий храм.

Антаблемент образовался из архитрава — тяжелой каменной соединительной балки между колоннами. Находясь непосредственно на капителях колонн, архитрав передавал на них все давящее усилие конструкции. Тяжелый, массивный, никак не расчлененный в дорическом ордере архитрав обнажал как нельзя лучше свою конструктивную роль. Выше шел фриз, разделенный триглифами на метопы. Еще Шуази остроумно показал, что эти элементы фриза были обусловлены конструкцией деревянных храмов. Однако значение триглифов не только и не столько в том, что они представляют собой потерявшее всякий конструктивный смысл повторение в камне форм деревянной конструкции, сколько в том, что их наличие было необходимо для раскрытия той эстетической концепции, которая находила свое выражение в храме. Весь антаблемент завершался карнизом, расчлененным на несколько горизонтальных полос. Здание увенчивалось двускатной крышей.

Колонна в свою очередь делилась на ствол и капитель. Роль капители — подчеркивание и выделение важнейшего конструктивного пункта, а именно точки приложения двух сил: поддерживающей и давящей. Основной частью капители являлась подушка, или эхин. В целях более выпуклого эстетического подчеркивания значения колонны ее ствол покрывался рядом желобков-каннелюр. Таким образом колонна превращалась как бы в целый пучок взметнувшихся вверх вертикальных линий.

Параллельно развивающийся ионический ордер не получил в VI — V веках ведущего значения. Он отличался большей легкостью пропорций. Эффект здесь строился на основе подчеркивания скорее декоративной, а не конструктивной стороны. Весь антаблемент в ионическом ордере легче. Тяжелый блок архитрава размельчен на несколько горизонтальных полос. Колонна стройнее и пропорционально выше дорической. Она не уходит под тяжестью антаблемента в землю, а покойно и непринужденно покоится на базе, отделяющей ее от цоколя здания. Так же характерен для Ионии сплошной фриз, не разделенный триглифами на метопы. Острые грани, под которыми сходятся каннелюры в дорическом ордере, здесь как бы срезаны; благодаря полученному таким образом удвоению количества вертикальных линий резче подчеркивается стойкость колонны и усиливается общая живописность архитектурного целого. Резко отличны дорическая и ионическая капители. Дорическая капитель проста, но зато изумительно четка и конструктивна. Изогнутый в волютах эхин ионического ордера, более богатая разработка всей капители освобождают ионический ордер от некоторой жесткости, свойственной дорическому стилю, но одновременно они лишают архитектурное целое той абсолютной величавой ясности и четкости форм, которые столь импонировали греку эпохи расцвета.

Ярчайшим образчиком классического по своим пропорциям дорического храма являлся храм Зевса в Олимпии, построенный архитектором Либоном в 468—456 годах до н. э. Лучше же всех сохранился прекрасный храм Посейдона в Пестуме, построенный примерно в то же время и являющийся

также прекрасным образцом зрелого дорического стиля. В обоих храмах соотношение числа колонн на короткой и на длинной стороне — 6 к 13, т. е. на длинной стороне на одну колонну больше удвоенного числа колонн короткой стороны. По этому принципу построен ряд храмов, между прочим, и Парфенон, у которого соотношение колонн равно 8 к 17...

В ранних дорических храмах еще чувствуется грубое давление материала. Эффект крайне примитивен и в известной мере еще напоминает «восточное» преклонение перед элементарно организованной тяжелой архитектурной массой. В связи с этим давящая сила материала в таких храмах все еще господствует над пластической и свободной ясностью форм, эстетическая выразительность которых еще не прочувствована, хотя уже не так безраздельно, как в архитектуре восточных деспотий. В целом же антаблемент еще чрезмерно тяжел, приземистые колонны расставлены сравнительно редко. В некоторых случаях колонны даже не каннелюрованы и даны сплошным грубым «менгирным» блоком. Широкий, припухлый, как бы раздавленный эхин резко выпячивает всю тяжесть давящего на колонны антаблемента. Горизонтальные пласты тяжелого антаблемента решительно господствуют над вертикальным устремлением колонн.

Эхин олимпийского и пестумского храмов сравнительно невелик, почти не нарушает стройного контура колонны. Припухлость эхина сведена к минимуму, колонны поставлены настолько часто, что их вертикальный ритм вполне уравновешивает давящий ритм горизонтальных пластов антаблемента. Триглифы, размещенные теперь так, что они, через один, точно приходятся над колонной, уже в самом антаблементе подчеркивают вертикальный ритм несущих частей. В самом антаблементе вертикальные элементы конструкции дополнительно подчеркнуты красным цветом в отличие от синей окраски горизонталей. Храм весь построен на основе строго математического, пропорционального соотношения частей. Описывать всю систему пропорций здесь было бы слишком длительно.

Уравновешивание несущих и давящих частей указывает на то, что эстетическая ценность гармонической архитектурной конструкции впервые была осознана и соответственно раскрыта и подчеркнута. Величие храма не в роскошной пышности, не в сложном нагромождении тяжелых архитектурных масс, а в чисто пластически понятой ясности и материальной ощутимости объемов скульптурного архитектурного целого. Замечательна почти анатомическая ясность пропорций, сочетаемая с наивной яркостью раскрашенных частей храма. Стремление к простому, яркому восприятию всего здания в его скульптурной целостности прекрасно гармонирует со сравнительно небольшими размерами храма. Самые пропорции храма при всей их, если можно так выразиться, героической монументальности не подавляют индивида, а, наоборот, в своей основе как бы соизмеримы ему...

Для античного храма чрезвычайно характерна связь с окружающей архитектурой и природной средой. Античный храм выступает как создание человека, построенное по его эстетическим законам, отличающим храм от естественных природных форм. Однако это четкое пластическое сооружение, противопоставляемое природе, выступает в осознанной связи с ней. Примитивностью античной техники можно объяснить то, что при сооружении храмов избегали больших работ по нивелировке, засыпке и т. д., а отсутствием больших

городов можно объяснить то, что всякое здание выступало в непосредственной связи в пейзажем. Но нельзя не видеть, что художественным сознанием грека эта «необходимость» была выявлена как эстетическое преимущество, указанные черты определили одно из основных достоинств античной архитектуры. Так, храмы Селинунта возвышаются на двух холмах и как бы обрамляют ровную гладь бухты, расположенной между ними; так, храм на мысе Сунии построен на отвесном утесе, весь комплекс акрополя выступает в изумительной гармонии как с окружающими Афины холмами, так и с другими монументальными зданиями самих Афин. Стремление строить храм на холме, превращение холмов в большие естественные постаменты колоссально усиливает эстетическую выразительность архитектуры.

С этими чертами античной архитектуры тесно связана и другая ее особенность. Архитектурному комплексу V века был чужд культ холодной абсолютной симметрии, столь характерной для примитивной архитектуры восточных деспотий, как и для казарменного классицизма XIX века. Свободное размещение архитектурных объемов в пространстве, свободное их уравновешивание, сохранение самоценности в этом комплексе каждого пластически и четко разрешенного архитектурного здания – вот что характерно для античного комплекса V века. Планировка Делоса и планировка Олимпии — асимметричны. Правда, для VI — V веков асимметричность может быть объяснена и стихийным характером разновременной застройки, но связь этого факта с эстетическими идеалами грека доказывается планировкой афинского акрополя в 450—430 годах до н. э.

Рассмотрим теперь, как в связи с этой архитектурой, столь способствующей развитию монументальной скульптуры, развилась сама скульптура. Как дорический храм не сразу достиг своей классической завершенной формы, так и монументальная скульптура не сразу осознала те художественные возможности, которые давались ей архитектурой...

Хотя до нас дошло крайне небольшое число подлинников V века, все же сохранились, правда, в сильно изуродованном виде, остатки фронтона храма Эгины в Афинах, ценного тем, что в нем чрезвычайно ярко выразился переходный этап в развитии античного искусства. Здесь – переход от ионийского, еще архаического, стиля к художественным принципам города-государства V века. На западном фронтоне изображена борьба между греками и троянцами за труп, вероятно, Патрокла. Тема взята из гомеровского эпоса.

Центральной фигурой композиции является спокойно стоящая Афина. Если мы рассмотрим каждую фигуру в отдельности, то нас поразит большой прогресс в изображении движения человеческого тела. Мастер ставит перед собой задачу схватить и передать реальное движение. Пропорции анатомически правильны и верно переданы. Тело выражено с довольно большим чувством пластичности, хотя и не свободно от некоторой связанности...

Более полно выражены новые взгляды греческими мастерами в комплексе храма Зевса в Олимпии. Наибольшее значение для нас имеют обе фронтонные композиции: восточная и в особенности западная.

О. Ф. Вальдгауер так определяет характер западного фронтона: «Художественные революционеры проповедовали беспощадный натурализм: каждое явление в природе, каждое возможное движение человеческой фигуры подлежит передаче в скульптуре. Автор фронтона не признает художественно-критиче-

ского подбора мотивов. Правда, работа суммарная, не входящая в детали, но в своих грубых формах выражающая всю мощь неслыханно нового творчества; там и падающие и умирающие, там и кусающиеся кентавры и тщетно защищающиеся от дикого насилия женщины. Художник не брезгует никакими средствами для достижения впечатления кипучей жизни». В этих немногих словах охарактеризованы художественные принципы, положенные в основу мастером западного фронтона.

Перейдем к анализу самого фронтона. Западный изображает битву кентавров с лапифами. Бросаются в глаза большая пластическая выразительность и полноценность фигур фронтона. Движения человеческого тела здесь переданы с большой выразительностью. Плоская декоративность отсутствует, нет и абсолютной симметричности композиции. Фигуры воспринимаются не как декоративно позирующие, а как реально действующие. Однако не следует думать, что свобода от симметрии означает беспорядочное нагромождение групп, лишенных всякой зрительной гармонии и равновесия. Художник имеет дело с определенной архитектурной формой — с пологим треугольником фронтонов. Скульптура должна максимально выявить свои образно-пластические возможности в пределах архитектурных форм, не уничтожая их при этом. Действительно, хотя фигуры и не повторяют симметрично буквально друг друга, как в Эгине, но обе стороны фронтона строго уравновешены. Количество групп и фигур одинаково, каждая из них примерно соответствует своей противоположной, но движение, жесты и позы их индивидуальны и в такой же мере определяемы сюжетной ролью фигуры, как и ее композиционно-ритмическим местом. Вся сцена полна бурного и реально разработанного движения тел сражающихся. Кроме того что бурное движение обеих сторон взаимно уравновешивается, оно сверх всего прочего чисто зрительно как бы замкнуто в рамках фронтона. Так, напряженная дуга ноги, спины и руки крайних сражающихся лапифов не дает движению вырываться за пределы композиции. Центральные фигуры своим вертикальным строгим ритмом как бы подчеркивают ритм колонн, поддерживающих фронтон. Здесь достигается гармоническая связь скульптурной группы с архитектурным целым, сохраняющим и даже усиливающим свою художественную выразительность, и скульптура не только формально выступает как самостоятельная часть большого художественного единства, но и своей образно воплощенной идеей как бы расшифровывает тот комплекс переживаний, который был связан с сооруженным храмом.

Не безразличен миф, послуживший тематической основой этого произведения. На свадьбу греческого царька Перифоя были приглашены кентавры, эти мифические представители стихийных сил природы и варварства, не облагороженного эллинской человечностью и чувством меры. Кентавры перепились, их зверская природа вырвалась наружу, и они устремились к женам лапифов. Разгорелась драка. Олицетворения всех греческих добродетелей — боги, в лице Аполлона, вмешались в бой, и добро восторжествовало над злом. Хотя на фронтоне бой в полном разгаре, но уверенно мощная центральная фигура Аполлона, а также заметное преимущество на стороне греков не оставляют сомнения в исходе схватки. Значение фигуры Аполлона не только в указанной уже связи центральных фигур с колоннами, но и в той общей уверенности в исходе боя, которую вселяет его властная, спокойная фигура. Как над игрой индивидуальных порывов, как над стихией окружающей грека природы и

варварством господствует великолепная гармония общественных учреждений, так и над хаосом боя господствует пластически великолепная фигура бога. Этот властный вертикальный акцент организует, объединяет в единое сплоченное целое полную бурного движения и страстей композицию. Борьба стихийных, неупорядоченных, неэллинских сил со специфически эллинскими — вот основная идея, воплощенная здесь в образной мифологической форме. Идейно-воспитательное значение такого художественного образа бесспорно, и недаром эта тема в виде амазономахии, кентавромахии и т. д. находит себе столь широкое применение. Художник делает все, чтобы подчеркнуть эту идею — противопоставить эти две силы. Мало того, что сама тема делает этот контраст ясным и наглядным, художник снабжает кентавров остро торчащими ушами, резкой размашистостью жестов, нарочитой уродливостью лиц и тел. Остроухий кентавр с искаженным гримасой ярости лицом кусает за руку юношу лапифа; тела их переплелись в борьбе, лицо человека искажено болью — мотив, полный непосредственной и суровой жизненности. Но эта «натуралистическая» деталь не натуралистична по своей концепции. Гримасы боли при всей своей выразительности передают реакцию борющихся индивидов в самой типичной, общей форме. Это не раскрытие внутренне переживаемой боли, это такой же пластический жест, как и жест напряженного в борьбе тела — боль в ее типичном пластическом выражении. Формы тел трактованы крайне суммарно, мастер оперирует резкими, подчас грубыми штрихами.

Прекрасен образ женщины, схваченной кентавром и с напряженным отвращением пытающейся высвободиться из его грубых объятий. Потрясающе подчеркнута жесткая звериная хватка опьяневшего кентавра. Он загребающим движением передней лошадиной ноги притягивает к себе сопротивляющуюся женщину. При всей выразительности движения, при правдивости как отдельных деталей, так и всей сцены художник не останавливается, ради подчеркивания общего бурного ритма движения и более органического вписывания фигур в общую композицию, перед частичной деформацией пропорции фигур. Особенно это заметно в изображении в правом углу борющихся лапифа, кентавра и лапифки.

В целом же следует еще раз подчеркнуть, что каждая фигура, взятая в отдельности, полна напряженного драматического движения, в передаче которого мастер исходит не столько из требования гармонической красоты движения, сколько из требований максимальной правдивости и напряженной динамики. Жесты выразительны подчас до грубости, гармония достигается лишь соответствующей композиционной группировкой отдельных фигур и групп. Передача формы лишена мелкой и натуралистической деталировки и психологических нюансов. Переживаемые страсти переданы с максимальной наглядностью, но резкими обобщенными штрихами и формами, да и сами эмоции показаны в предельно обобщенном виде. Последние черты выдают непосредственную связь греческого реализма V века со сравнительно примитивным общим социальным и идейно-культурным развитием. Разрабатываются типичные, вполне реалистические движения, типичные эмоции, типичные положения, сцены. Появляется даже индивидуализированный портрет («Мюнхенский стратег»).

Но художника еще интересует лишь передача внешних черт и пластических особенностей человека, а не его индивидуализированный внутренний облик.

Индивидуальность была еще слишком проста, слишком связана с бытием всего коллектива, чтобы могла ощутиться потребность в портретном изображении. Только разложение города-государства, разложение примитивной демократии делает возможным художественные достижения в этом направлении, причем лишь ценой утери достижений искусства V века.

В основу изображения на восточном фронтоне лег миф о Пелопсе и Эйномае. Дельфийский оракул предсказал Эйномаю смерть от руки своего зятя. Чтобы избавиться от претендентов, он объявил, что мужем его дочери будет тот, кто обгонит его на лошадиных бегах. Задерживаясь под предлогом жертвы Зевсу, Эйномай, нагоняя на своих сказочно быстрых конях соперника, вонзал ему копье в спину. Хитрый Пелопс подкупил возницу, который и опрокинул колесницу Эйномая. Сброшенный на землю Эйномай разбился насмерть, а Пелопс стал супругом Гипподамии.

Восточный фронтон не отличается характерным для западного фронтона бурным движением. Он значительно статичнее, фигуры его более изолированы и замкнуты, чем фигуры западного фронтона. Разница настолько велика, что неоднократно возникало предположение о двух разных мастерах. Вопрос об авторстве этих фронтонов — один из темных и запутанных вопросов истории античного искусства. Некоторые исследователи находят разные манеры внутри одного фронтона; следы реставрационных работ, проведенных римлянами, лишь усложняют этот вопрос. Традиция, далеко не точная, приписывает восточный фронтон Пеонию, а западный — Алкамену старшему (с острова Делос). Но все эти вопросы не имеют для нас решающего значения, поскольку нас интересует место этих скульптур в общей эволюции античной художественной культуры.

Сама тема завершения подготовки к жертвоприношению Зевсу, присутствующему в центре, предопределяет общий, торжественно спокойный характер всего изображения. И действительно, фигуры, расположенные более или менее симметрично, очень спокойны, почти неподвижны. Насколько, однако, в этой неподвижности больше жизни по сравнению с западным фронтоном Эгины!

Каждая фигура анатомически прочувствована и непринужденно поставлена. Правда, каждой фигуре, данной на левой стороне фронтона, соответствует подобная же фигура на правой, но даны они не в полной симметрии. Каждая из них обладает своей индивидуальной пластической характеристикой. Фигуры весомы, тела трактованы весьма архитектонично и вместе с тем они не производят того тяжелого, давящего впечатления, которое обычно характеризует дорическую архаику. Здесь чувствуется равновесие несущих и давящих частей, та гармоническая уравновешенность, которая характерна для многих произведений античной пластики V века. Одновременно эта конструкция воспринимается не как абстрактная гармония сама по себе, а как гармония хорошо сложенного и хорошо себя чувствующего человеческого тела.

В целом величавый и спокойный ритм этих мощных фигур, так хорошо гармонирующий с ритмом мощных дорических колонн, поддерживающих этот фронтон, общая успокоенность всех движений отнюдь не приводят к неподвижной застылости. Мастер восточного фронтона в своем роде не менее «реалистичен», чем мастер западного. Величавые фигуры главных действующих лиц отнюдь не приводят к созданию абстрактно нормативного, находящегося вне сферы реальности художественного образа. Чем дальше от осевого центра

композиции, тем более позы принимают непосредственно живой характер. Сидящий на корточках мужчина ковыряет между пальцами своей ноги. Возничий (на правой стороне фронтона), свободно развернувшись в пространстве, держит поводья от великолепно изображенных лошадей. Прекрасна по своему одновременно обобщенному и непосредственно правдивому образу фигура задумчиво сидящего старика. Облысевший лоб, почти портретно трактованная голова, складки обмякшего и обвисшего от старости живота - все передано в четких, лишенных дробных деталировок формах. Общая торжественность композиции в глазах мастера не противоречит непосредственной жизненной конкретности изображенных персонажей. В контексте этих фигур спокойно величавые позы Пелопса и Эйномая звучат реально, убедительно, в них еще нет той холодноватой репрезентативности, которая чувствуется в натянутых позах произведений абстрактного академизма, завершившего развитие искусства V века. Мы видим одновременно на примерах обоих фронтонов, как стремление к поискам разнообразнейших мотивов движения, к изображению повседневных действий и поступков человека сдерживается и упорядочивается задачей создания типичного общезначимого монументального образа. Следует отметить, что олимпийские фронтоны были также полихромны.

Не менее замечательны в своем роде и метопы олимпийского храма. Всего было 12 метоп, изображавших подвиги Геракла. Почти все они сюжетно дают повод для постановки и разрешения ряда проблем, связанных с изображением реального человеческого тела в движении. Большинство метоп проникнуто чувством плоскости стены, на которой развертывается движение рельефных изображений. Свобода изображенных движений нигде не переходит тех границ, за которыми нарушение целостности архитектурных форм привело бы к конфликту между скульптурным образом и четкой выразительностью архитектурных форм здания.



Ш. Диль

АКРОПОЛЬСКИЕ КОРЫ

В ноябре месяце 1885 года раскопки были возобновлены между северной стеной Акрополя и концом храма Эрехтейона: во время этих работ вдруг, 5 и 6 февраля 1886 года, открыли четырнадцать статуй женщин из паросского мрамора — кор, из которых восемь по счастливой случайности были с головами. Обстоятельства этого неожиданного открытия не могли не возбудить любопытства. Зарытые на 3—4 метра глубины, среди груды обломков, где встречались вперемешку древние надписи, грубые камни и обломки архитектуры, скрытые под слоем мусора, поднимавшимся от природной скалы-крепости до высот Акрополя, статуи эти и в могиле сохранили свой удивительный блеск; у некоторых из них только едва-едва поблекли от пожара яркие краски, покрывавшие их лица и усиливавшие яркостью цветов белизну их мрамора. Как возникли эти странные идолы, так мало похожие на богинь Греции? Какой век породил этих юных женщин с крашеными волосами, с разрисованными



27. КОЛОННА ПРОПИЛЕЙ И ХРАМ ЭРЕХТЕЙОН. *Древняя Греция. Вторая пол. V в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.*



28. КАРИАТИДЫ ЭРЕХТЕЙОНА. *Древняя Греция. Вторая пол. V в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.*



29. ПРОЩАНИЕ СУПРУГОВ. НАДГРОБИЕ В ВИДЕ ВАЗЫ. *Древняя Греция. Ок. 370 г. до н. э. Мюнхен. Государственное собрание античности.*



30. НАДГРОБНАЯ СТЕЛА ГЕГЕСО. *Древняя Греция. V в. до н. э. Афины. Национальный музей.*



31. АТТИЧЕСКОЕ НАДГРОБИЕ АРИСТИОНА. *Фрагмент. Древняя Греция. Ок. 510 г. до н. э Афины. Национальный музей*

32. ВАЗОПИСЕЦ КРУГА КЛЕОФРАДА. МЕНАДА. *Древняя Греция. Ок. 500 г. до н. э. Мюнхен. Государственное собрание античности.*



33. ТОРС АПОЛЛОНА. *Древняя Греция. Ок. 510—480 гг. до н. э. Флоренция. Музей.*





34—35. ЖЕНЩИНА-ФЛЕЙТИСТКА. ЖЕНЩИНА ПЕРЕД ЖЕРТВЕННИКОМ. *Боковые части трона Людовизи. Древняя Греция. Ок. 460 г. до н. э. Рим. Национальный музей.*

лицами, с телами, покрытыми драгоценными камнями и другими украшениями? Что изображали эти странные лица с таинственной и надменной улыбкой? Вследствие какой драмы были они замурованы в этой подземной темнице, откуда их извлекла кирка исследователя? И в то время как старались разгадать эту удивительную загадку, с каждым днем новые открытия — статуи молодых женщин, подобные первым, бронзовые изделия законченной работы — все больше раздражали любопытство, возбуждали все более страстный интерес к этим удивительным памятникам архаики.

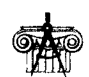
Хотя, действительно, не все среди этих мраморных статуй были одного времени, хотя наблюдался в них постоянный рост от грубых подражаний скульптуре по дереву до произведений искусства почти совершенного, тем не менее, несмотря на различия в подробностях, все эти памятники имели между собой нечто родственное: все носили на себе следы древних ваятелей архаической школы. Всем этим женщинам недостает гибкости, и поза у них почти статичная: стоя прямо, с одной рукой, плотно прижатой к телу, приподымая ею складки своих длинных одежд, они протягивают вперед правую руку, в которой держат яблоко или гранат, и кисть этой руки, над которой обыкновенно работали отдельно, отсутствует почти у всех статуй; все они одеты одинаково, в одеяние очень интересное для истории античных нарядов: на них длинная облегающая тело туника, широкими складками падающая до самых ног; сверху короткая рубашка в складках, спускающаяся до середины тела; многие, кроме того, кутаются в толстый шерстяной плащ, падающий вокруг стана широкими, вольными складками. Прическа их — чудо. Как все молодые народы, эллины первых веков выказывали в своем наряде, в роскоши своих одежд, в умелой кокетливой прическе бесконечную изысканность и утонченное изящество. В особенности в ионийских городах щипцы и притирания были в постоянном употреблении. «Они расчесывают кудри свои,— говорит античный поэт,— отправляясь в святилище богини; они надевают прекрасные одежды, и белые как снег туники их тянутся по земле, косы их в золотых перевязях вьются по ветру, на головах их блестят золотые украшения». Та же мода царила и в Афинах. И с длинными развевающимися волосами, покрытыми драгоценностями и пропитанными благовониями, афинские щеголи походили отчасти на женщин. Рассказывают, что молодой Тезей, прогуливавшийся в таком богатом одеянии, имел забавное злоключение. Рабочие, увидав его в таком богатом наряде, стали подсмеиваться и говорить: «Что это за молодая девушка в брачном возрасте, которая бегает по улицам совсем одна?» Тезей ничего не отвечал, но, как истый легендарный герой, выпряг быков из проезжавшей мимо повозки и швырнул их через храм...

Есть эта характерная черта архаического искусства и в корах Акрополя. Мелко завитые волосы поднимаются надо лбом тремя-четырьмя рядами; и на макушке они схвачены металлической диадемой; сзади волосы падают длинными параллельными косами, и некоторые из них, перекинутые наперед, симметрично лежат на груди. Иногда металлические обручи в волосах спирально обвивают лоб, сдерживая волну волос; иногда все украшение состоит из свободно падающих локонов; другой раз на макушке головы распускаются на железном стебле большие золотые цветы; всюду чувствуется умелое кокетство и вкус к украшениям, которыми архаические мастера наделяют свои фигуры. Лица этих статуй не менее характерны: глаза у них продолговатые,

иногда узкие и косые, всегда очень выпуклые, рот сведен типичной улыбкой, слегка простоватой и растерянной, которую античные мастера изображали на лицах своих статуй; словом, тот же традиционный архаический тип лица, какой мы найдем в Делосе и Элевсине.

Но самое в них замечательное — это яркость красок, благодаря которой черты лица и великолепие одежд сильнее выступают на белизне мрамора. Разноцветные вышивки, зеленые и пурпурные меандры, синие, зеленые кресты окаймляют или пестрят их костюм; тяжелые золотые диски в ушах, браслеты, диадемы увеличивают блеск их украшений; а рыжеватые волосы, глаза, подкрашенные кармином, придают их лицам странное выражение, словно они светятся огнем жизни. Чтобы понять утонченную прелесть этих странных фигур, обаяние этих лиц, слегка насмешливых и иронических, где порой презрение смягчено благожелательной надменностью, надо, за неимением самих произведений, видеть по крайней мере их точное воспроизведение.

А. Буров



О МАСШТАБЕ И ОБРАЗЕ, МАТЕРИАЛЕ И ФОРМЕ ПАРФЕНОНА

В Микенах есть «Львиные ворота». Они невелики и перекрыты одним камнем. Вес камня — 168 тонн. Входя в эти ворота, хочется пригнуть голову.

Человек, входивший через эти ворота, уже был подавлен.

...Стояла звездная, теплая крещенская ночь. В теплом влажном воздухе над зелеными верхушками деревьев парка, над городом в лучах батарей прожекторов, поставленных на скале Акрополя, висели в небе, сверкали освещенные снизу Эрехтейон и Парфенон. Чем ближе мы подходили к ним, тем невероятнее казалось происшедшее.

Вся пластика Парфенона, раскрывающая тяжелый сжатый материал, увеличивающееся книзу напряжение материала, выводящее его из земли, т. е. вся идея уравновешенной, тектонической каменной архитектуры, все детали, постигаемые по контрасту тени и света, света, падающего сверху, оказались перевернутыми, поставленными вверх ногами. Это впечатление невероятного абсурда закономерно рапространялось на каждую деталь: мы присутствовали при каком-то чудовищном фокусе.

В системе материализованной и ориентированной геометрии Парфенона изменилась ориентация световой среды, и Парфенон на несколько часов перестал быть Парфеноном.

Утром, когда погасли лучи праздничных прожекторов, я пошел к Акрополю. У большого английского магазина на углу улицы Стадио босоногая девочка в ситцевом платье рассматривала в витрине снег из ваты, елку и Деда Мороза в картонных санях. Было очень жарко. Я шел переулками, такими, как в Керчи, и вдоль базарной улицы, заваленной отбросами овощей, покрывавшими плотным ковром камни мостовой. У подножия Акрополя — полукруглая площадь, окруженная деревьями и почти без домов. Под деревьями за столиком кафе сидел мой спутник и друг и пил кофе. Я спросил, не пойдет ли он со

мной наверх, к Парфенону. Он сказал, что храм виден ему и отсюда достаточно хорошо. Прямо перед кафе, по ту сторону площади, стояла огромная желтая, прорезанная арками стена театра Ирода Аттика, над ней возвышалась голубая скала Акрополя, и над ней, на фоне совершенно синего неба, виднелся выступающий, висящий над обрывом скалы, белый, переходящий в золотисто-оранжевый и видимый снизу, угол Парфенона.

Я поднялся по зигзагам подхода, по лестнице Пропилеев, прошел через портик — и остановился. Прямо и несколько вправо, на вздымающейся бугром голубой мраморной, покрытой трещинами скале – площадке Акрополя, как из вскипающих волн, вырастал и плыл на меня Парфенон.

Я не помню, сколько времени я простоял неподвижно.

Сейчас, когда я пишу эти строки, спустя несколько лет, меня снова охватывает то же волнение — чувство потрясения прекрасным.

Парфенон, оставаясь неизменным, непрерывно изменялся. Когда я пытался сосредоточиться и остановить свой взгляд на углу или на тимпа́не фронтона, через несколько минут я ловил себя на том, что мой взгляд скользит по форме и за формой, уходит, как бы огибая его, и, завершив круг, возвращается на старое место, чтобы снова проделать другой путь, в другом направлении. Было такое ощущение, будто ощупываешь Парфенон руками, держишь в руках и не можешь схватить, как будто он не прямоугольный, а круглый, больше, чем сфера,— сверхсфера четвертого измерения.

Я подошел ближе, я обошел его и вошел внутрь. Я пробыл около него, в нем и с ним целый день.

Солнце садилось в море. Тени легли совершенно горизонтально, параллельно швам кладки мраморных стен Эрехтейона. Под портиком Парфенона сгустились зеленые тени. Последний раз скользнул красноватый блеск и погас. Парфенон умер. Вместе с Фебом. До следующего дня.

Я спустился с Акрополя, пересек площадь. Подошел к столику, за которым утром сидел мой друг. Весь столик был заставлен пустыми чашками из-под турецкого кофе. Официант сказал, что месье только что ушел.

Возвращаясь в гостиницу, я думал о том, что, в конце концов, он видел за своим столиком столько же, сколько и я. Если не больше.

На следующий день я опять пошел в Акрополь. И так много дней подряд. И каждый раз я уходил с тем же чувством, что я чего-то не видел, что мне вообще ничего не удалось увидеть, что храм все время ускользает от меня. И что я ни разу по-настоящему не «держал его в руках», и что вообще ничего не было. И не потому, что Парфенон нереален — он потрясающе реален, только его реальность так прекрасна, что не веришь в то, что это действительность.

Осталось только чувство гордости за человечество. Глядя на Парфенон, я сам становился большим, незаслуженно значительным и лучшим, чем я был в действительности. Больше ничего.

Тысячи раз толкли архитектуру Греции в ступе теоретических исследований. Высыпали. Пробовали восстановить порядок и, следуя, как казалось исследователям, этому порядку, строили – и получали мертвые слепки. Еще более мертвые, чем мертв Тезейон, стоящий недалеко от Парфенона, выстроенный в то же время, из того же материала, по тому же композиционному принципу и имеющий и пропорции и курватуры.

Рука гения, построившего Парфенон, на несколько миллиметров проникла

в камень, сблизила и расставила, где это было необходимо, колонны, наклонила их, изогнула антаблемент и подняла кверху углы фронтона — и ожили и материалы, и конструкция, и скульптура, и периптер, и скала, на которой он стоит. И заставила на протяжении 2500 лет всех смотрящих на Парфенон и вспоминающих о нем переживать полную, сложнейшую гамму ощущений — от эпического спокойствия до глубочайшего потрясения прекрасным. А Тезейон остался мертвым.

Я не собираюсь толочь Парфенон в ступе словесного или цифрового анализа. Это уже проделано во множестве книг. Мне только хочется сказать о нем самое общее и самое главное — что он вас не подавляет ни размером, ни тяжестью, ни величием, скорее вы подавлены собственным незаслуженным величием, ощущаемым в его присутствии.

Вы не ломаете себе голову, откуда древние греки приволокли такие огромные камни и как взгромоздили их наверх, и как ловко, тонко и мелко они обработали материал. Ничего этого нет. Все сделанное — и размер, и материал, и его вес, и обработка — в пределах реальных сил человека, Человека с большой буквы, человека, а не раба,— все — кроме возможности повторения Парфенона. Все уверенно, спокойно стоит на земле, соразмерно облегчаясь кверху. Пластическое выражение веса материала не превосходит его физической тяжести и прочности, не слишком велико и во всем соразмерно человеческим силам и человеческому восприятию — в масштабе приподнятого на котурны, несколько преувеличенного человека. Такого, каким были боги Греции.

Основные категории классического стиля, которые я пытался выразить в мыслимом ответе Фидия: «Я старался приблизить форму к камню, а камень к форме», могут быть дополнены словами: «и к человеческим силам и размерам».

Все находится в гармонии само собой, с природой и человеком и не превосходит его сил ни в создании, ни в постижении техники созидания. Только создавший его дух, воплотившийся в потрясающем реализме образа, кажется непостижимым и заставляет пытаться подняться до него.

О. Вальдгауер



ДИСКОБОЛ И ГРУППА «АФИНА И МАРСИЙ» МИРОНА

Всякое исследование о Мироне должно опираться на статую Дискобола, повторения которого лучше всего засвидетельствованы описаниями античных писателей. Таких повторений дошло до нас несколько, но только одно сохранилось с головою — статуя в палаццо Ланчелотти в Риме, найденная на Эсквилинском холме в 1781 году, но, к сожалению, уже больше 50 лет недоступная для изучения, так как владетель ее самым решительным образом отказывает ученым в исследовании своего сокровища. Мы можем судить о ней лишь на основании старых фотографий и по гипсовому слепку с головы, обнаруженному недавно в Париже. В новейшее время был произведен любопытный опыт восстановления первоначального вида статуи. Слепок с най-

денного в Кастель Порциано в 1906 году хорошего, но плохо сохранившегося экземпляра был дополнен при помощи слепков: с головы экземпляра Ланчелотти, с правой руки повторения в Доме Буонаротти во Флоренции и со ступней ног статуи Британского музея в Лондоне. На скомбинированном таким образом полном экземпляре были удалены подпоры, а вся фигура покрыта краской цвета патинированной бронзы. Получился поразительный результат: впечатление несравненно более цельное и живое, чем на любом мраморном экземпляре, и безусловно более близкое к первоначальному виду знаменитой статуи...

Статуя изображает атлета в самый критический момент действия. Наметив приблизительно направление, держа диск перед собою, атлет, напрягая все силы и нагнувшись, далеко откинул назад правую руку с диском, повернув голову в сторону диска (ведь метали диск не в цель, а на расстояние); диск, подобно маятнику, дошел до мертвой точки, следующее мгновение дает движение в обратную сторону, вся скрытая энергия превратится в живую, вся фигура выпрямится, чтобы придать наисильнейшее движение диску. Изображенный момент передает подготовительную к действию стадию и указывает одновременно на характер движения, в которое выльется напряженная энергия. Такое богатство в смысле разнообразия действующих сил нашло выражение в самых простых формах, возможных при данном мотиве.

Если фигура натуралистична по выбору изображенного момента, дальнейшая разработка мотива придает ей некоторый отвлеченный характер. Тяжесть всего тела опирается на правую ногу, левая отставлена, но так, что пальцы касаются земли своими верхними плоскостями. Левая нога, следовательно, не играет роли подпоры, фигура, напротив, волочит ее за собою. Напряжение всех сил в правой ноге выражено выступающими сухожилиями и постановкой пальцев, которые, как когти, вцепляются в землю. Нога согнута в колене, образуя тупой угол; благодаря такому рисунку сгиба получается впечатление движения вверх, т. е. эластичности фигуры. Если бы угол, образуемый сгибом колена, был прямым, статуя получила бы приплюснутый сверху характер и была бы лишена упругости, необходимой для передачи мотива. Треугольник, образуемый при главном виде фигуры ногами ниже колен, является, таким образом, лишь эластичной подпорой для верхней части фигуры, в которой силы развиваются уже в другом, крайне энергичном темпе. Ноги слегка уходят в глубь пространства, но энергичным поворотом левого плеча вперед восстанавливается равновесие, так что центр тяжести падает на пятку правой ноги. Левая рука, проведенная почти по прямой линии вперед и опирающаяся на правое колено, связывает ушедшую, так сказать, вглубь грудь с передним планом фигуры. Такое обратное движение по направлению к переднему плану усиливается поворотом и наклоном головы.

Передвижение линий и масс, происходящее между передним и задним планами фигуры, заметно лишь, если смотреть на фигуру справа. Главный вид ее дает впечатление полной плоскостности, как бы рельефа, фон которого удален. На такой вид и рассчитана линеарная композиция. Верхняя часть фигуры, начиная с колен, представляет собой половину правильного квадрата, стороны которого определены линиями рук, диагонали же — средней линией туловища и линией правой ляжки. Такое сочетание линий приводит к тому, что каждая действующая сила парализуется противодействующей и дости-

гается впечатление полной устойчивости. Рисунок выдержан преимущественно в плоскости, а не в пространстве, ибо глубина фигуры при незначительности ракурса играет лишь второстепенную роль. Данный квадрат одним своим углом упирается в треугольник, образуемый ногами ниже колен. Устойчивость такой постановки была бы нарушена, и левая сторона, с точки зрения зрителя, имела бы перевес, если бы выступающая за линии квадрата голова не восстановила ее. Опущенные с наружных краев головы с одной и с диска — с другой стороны перпендикуляры попадут на линию базы на равном расстоянии от центра тяжести — правой пятки фигуры. Такая, с линеарной точки зрения, неправильность постановки квадрата на подпирающий его треугольник вызвана стремлением художника сохранить впечатление упругости при помощи усиленного движения вверх туловища. Более значительный наклон его вправо от зрителя вызвал бы впечатление грузности верхней части фигуры. Параллелизм линий плеч и правой ляжки, средней линии туловища и левой ноги ниже колена связывает композицию всей фигуры в одно целое.

Из сказанного явствует, что в основе фигуры лежит весьма тщательно обдуманный математический и механический рисунок, который, несмотря на живой мотив, вырисовывается очень определенно. Поэтому нельзя отрицать несколько отвлеченно сконструированный характер всей фигуры наряду со стремлением к живой передаче движения. Такая же схематизация наблюдается и в трактовке туловища как такового. Крутой поворот мало отражается на поверхности тела: главнейшие линии проведены прямо, резко обрываясь и образуя правильный геометрический рисунок.

Если смотреть на Дискобола как на опыт формальной конструкции, покажется совершенно естественным, что в лице нет выражения, соответствующего изображенному действию. Весьма показательно, что гипсовый слепок с головы Ланчелотти до его отожествления с этим типом принимался за голову спокойно стоящей фигуры. Мы можем утверждать, что отвлеченный характер головы выдержан художником преднамеренно, ибо художники в эпоху Мирона, и Мирон сам, были в состоянии передать в чертах лица душевное волнение. В данном случае, однако, индивидуализация выражения головы не соответствовала бы общему тону отвлеченности композиции и лишила бы ее характера отвлеченной идеи «человека в движении».

Голова промоделирована с большим пониманием ее конструкции. Основные формы черепа весьма определенно вырисовываются, даже скрытое в натуре под мышцами нижнее ограничение черепа на затылке указано посредством глубокого вреза. Волосы не играют самостоятельной роли как элемент характеристики. Они плотно прилегают к очертаниям головы, образуя плоские короткие завитки. Художник стремился к наибольшей гармоничности и определенности частей. Голова имеет длинную форму с выступающей задней частью ее, но, избегая одностороннего движения вглубь, художник придал некоторую выпуклость и верхней ее части, которая постепенно понижается по направлению ко лбу. Линия профиля круто обрывает плавность верхнего контура головы, ухо занимает точно середину расстояния от линии профиля к краю заднего выступа головы. Выдвинутые вперед скулы, плоская форма лба и выступающий подбородок образуют плоскость, стоящую под прямым углом к плоскости профиля; переход от профиля к фасу крутой, более мягкая моделировка при этом допущена лишь около рта; особенно характерно, как плоскости висков

резко отделены от лба. Наметив, таким образом, главнейшие, с точки зрения конструкции лица, части остова, художник связал все формы вместе в почти правильный овал, сохраняя при этом среднюю вертикаль лица как главную линию. Выступающий подбородок внизу закруглен и не выдается из общей формы овала, точно так же и скулы. Выпуклость скул находит себе прямое продолжение в выступающих мышцах около носа, связывающих их со средней линией лица. Весьма характерно, что надбровные дуги слегка врезываются в переносицу, а полные формы губ обрываются в углах рта. Таким образом, формы и линии не расплываются, а сохраняют удивительную сплоченность.

Античные писатели не называют имени изображенного в нашей статуе атлета. «Дискобол» столь же общее название, как «Дорифор» Поликлета. Думается, что в этом умалчивании имени кроется известный смысл: Дискобол как бы выходил из ряда изображений атлетов, получив значение эстетического канона Мирона, общей сводки его формальных исканий и опытов. Такое толкование объяснило бы теоретический характер фигуры.

Второе произведение Мирона, которое можно с достаточной определенностью отожествить среди имеющихся в нашем распоряжении памятников, это группа Афины с Марсием, стоявшая на Афинском акрополе. Статуя Марсия была найдена в 1823 году в развалинах мастерской античного реставратора и передана в Латеранский музей. Впоследствии голова второго повторения была обнаружена в собрании Барракко в Риме. Статуя Афины же недавно появилась на художественном рынке и приобретена городским музеем во Франкфурте-на-Майне; после этого были отожествлены еще другие повторения в европейских музеях. К сожалению, руки не сохранились ни на одной из них. Статуя Марсия была понята итальянским реставратором как пляшущий сатир и снабжена кастаньетками. В действительности, судя по античным воспроизведениям фигуры, обе руки были пусты, правая поднята вверх, левая протянута вниз и назад с сильным изгибом кисти в сторону; жесты рук обозначают удивление и испуг. Хотя кисть правой и часть ниже локтя левой руки Афины сохранились, реконструкция ее жестов остается невыясненной. Мы лично думаем, что острие копья в правой руке богини было опущено вниз, как на метопе олимпийского храма Зевса. Известная реконструкция, на наш взгляд, не совсем верна; в особенности левая рука сатира, наверно, должна быть реставрирована с указанным жестом испуга. Но и такое восстановление группы дает представление о соотношении фигур и об общем виде группы.

Художник выбрал весьма драматический момент. Богиня бросила флейты, Марсий подкрался, чтобы их поднять, но вот появляется Афина и изрекает проклятие всякому, кто поднимет обезображивающий лик человека инструмент; Марсий в испуге отскакивает назад. Такое толкование изображенного момента объясняет описанный жест Марсия, который был понят как жест испуга также Павзанием. Ученый-путешественник пишет, что Афина ударила Марсия; он объяснял, следовательно, движение правой руки богини как момент после удара. Мотив движения Афины соединял бы в таком случае внезапное ее появление и уход со сцены. Художника заинтересовал, по-видимому, контраст между фигурами Афины, идеала олимпийского божества, и силена Марсия, дикого, полузверского демона природы, между спокойным, плавным движением, с одной стороны, и обрывистыми, обезьяньими жестами — с другой.

Фигура Афины удивительна по своей простоте. Ее стройное девственное тело

облачено в подпоясанный пеплос с отворотом, расположенный в строгие параллельные складки. Она выходит вперед по направлению к зрителю и поворачивает в сторону; такое движение придает ей постановка ног. Тело поставлено в полный фас, голова же повернута в сторону, показывая чистый профиль. Таким образом, для изображения Афины использованы два самых простых вида, дающих наиболее спокойные плоскости; ракурсов почти нет. Такая передача олимпийского, спокойного величия была использована более ста лет спустя на статуе Аполлона Бельведерского; на Аполлоне голова поднята вверх, и вследствие этого получился несколько театральный жест. На Афине еще нет театральности. Поднимающееся вверх по линии левой ноги плавное движение направлено вниз наклоном головы, расплывается по опущенным вниз рукам и уходит в пространство. Линии складок не допускают выражения более сильного движения. Мотив отставленной левой ноги, делающей шаг, отражается на линиях непосредственно смежных с ней, но на правой ноге движение совершенно останавливается в строгих вертикалях, до отворота же одежды ниже пояса оно не дошло; гладкая плоскость в середине, в которую врезываются параллельные линии кончиков пояса, определяет среднее деление, по сторонам вертикальные линии спадают в строгом параллелизме. Принцип полной симметрии проведен также в расположении складок на груди. Голова напоминает тип Дискобола, но овал, более продолговатый, смягчает формы скул; подбородок у́же, лоб гладок, без горизонтальной складки. Строгое отделение фаса от профиля проведено и здесь, хотя форма овала лица не допускает его в столь резких линиях: волосы над лбом и на затылке подобраны кверху, от висков же по профилю они проведены мягкими волнистыми линиями, намечая движение плоскости вглубь.

Полная противоположность во всем Марсий. Ступни ног касаются земли только пальцами; при этом тяжесть тела покоится почти исключительно на левой ноге, эластично согнутой в колене. Эта нога поставлена так, что она, при том виде, на который фигура была рассчитана, образует одну прямую вертикальную линию, в которую энергично упираются сжатые формы левого бока. К этой прямой вертикали проведена тоже прямая наклонная, образованная правой ногой и правым краем фигуры. К такому рисунку, сводящемуся к форме прямоугольного треугольника, приставлены две линии, резко прерывающие линии контура,— руки. Правая рука была вытянута прямо вверх, левая, как уже сказано, в сторону и вниз, причем кисти рук были повернуты от фигуры прочь. Основная линия, по которой расположены руки, стоит почти под прямым углом к наклонной названного треугольника — рисунок странно капризный.

Контраст между богиней и сатиром проведен и дальше; на первой фигуре мы отметили сочетание наиболее простых плоскостей: фаса тела и профиля лица; на сатире все формы расположены в легком ракурсе в три четверти.

Наконец, характерен тип самого демона в противоположность богине. Сухощавые формы далеки от идеальной красоты Дискобола. Повсюду жилки и резкие впадины пересекают плоскости, внося больше разнообразия, пестроту и беспокойство в простоту основных плоскостей. Безусловно, главные деления туловища проведены очень строго, образуя сеть пересекающихся под прямыми углами линий; но и в эту схему внесены соответствующие изменения: нижний край грудной клетки не образует правильной дуги, обрамляющей сверху схему



36. АПОЛЛОН. ЗАПАДНЫЙ ФРОНТОН ХРАМА ЗЕВСА В ОЛИМПИИ. *Древняя Греция. Ок. 460 г до н. э.*

◀



▶

37. СИДЯЩАЯ СЛУЖАНКА. ВОСТОЧНЫЙ ФРОНТОН ХРАМА ЗЕВСА В ОЛИМПИИ. *Древняя Греция. Ок. 460 г. до н. э.*



38. СКОПАС МЕНАДА. *Древняя Греция. Первая треть IV до н. э. Дрезден. Музей.*

39—40. КРУГ ФИДИЯ. КЕФАЛ (ИЛИ ТЕСЕЙ). ХРАМ ПАРФЕНОН. *Древняя Греция. 438 -432 гг. до н. э. Лондон. Британский музей.*





41–43. ХРАМ ПОСЕЙДОНА НА МЫСЕ СУНИЯ. *Древняя Греция. Ок. 425 г. до н. э*



мышц живота, но на краях получает направление вверх — черта, которую можно было бы назвать также капризной, как и выдвинутые из контура линии рук. Движения всей фигуры отрывисты, сообразно с этим и линии лица пестры и разноречивы. Лицо само по себе грубое; курносый, с заостренными ушами, непричесанными волосами, этот сатир принадлежит к наиболее характерным представителям породы демонов природы, для которых первая половина V века выработала основные формы. Лицо имеет прямоугольную форму, так же как и голова в профиль. Глазные щели образуют горизонтальную линию, делящую лицо на две почти равные половины; параллельно этой линии проведена линия рта. Но в этот правильный рисунок врезываются неожиданно капризные линии: от надбровных дуг вверх и наклонно — складки на лбу; из общих струящихся вниз линий усов и бороды как-то неожиданно проведены также вверх кончики усов, параллельно указанным складкам на лбу. Таким образом, правильные горизонтальные линии кажутся как будто вздернутыми вверх.

Между обеими фигурами лежат на земле флейты — предмет спора. В сторону их обращены изогнутые линии левого бока Афины и правого — Марсия, сюда обращены взоры обеих фигур. Богиня и демон связаны, следовательно, вместе как психически, так и линеарно. Группа Афины и Марсия представляет собою, таким образом, удивительно продуманное и законченное целое.



М. Алпатов

ГРЕЧЕСКИЕ НАДГРОБИЯ V ВЕКА ДО Н. Э.

Одно надгробное изображение, написанное в VI веке до н. э. (Афины, Национальный музей), по духу своему еще близко к Дипилону. Собралась толпа мужчин, все они с поднятыми торжественно вверх руками приветствуют ту силу, к которой ни один из них не решается приблизиться. У всех у них вытянуты пальцы, все объяты одним чувством, и старцы, и мужи, и мальчик. Здесь ясно, что смерть — это нечто таинственное, страшное. Толпа людей, проникнутых одним чувством благоговейного почтения, скорби, вниманием, сознанием важности происходящего, – вот что характеризует это изображение, созданное в эпоху архаики.

Рассмотрим одну аттическую чашу краснофигурного стиля Колмары около 490 года до н. э. (Ганновер, Кестнер-музей). Юноша стоит, опираясь на палку, и размышляет о смерти. В этой вазе мастер близок к стеле с задумчивой Афиной. Вся композиция произведения наполнена духом стихов Стесихора о бесполезности и ненужности рыдать о тех, кто умер. «Малого праха земли довольно. Высокая стела весом огромным пусть богача тяготит», — говорится в одной позднейшей надписи.

Юноша подобен философу, который думает о том, что значит все сущее в сравнении с небытием. Фигура юноши несколько сжата, чтобы она могла быть вписана в круглое обрамление. К тому же надгробная плита слегка покосилась и соответственно этому косо падает часть плаща. Одежда передана так, чтобы при этом было видно все тело и поставлена грудь его фасом. Нужно

предположить, что юноша стоит перед гробницей-плитой. Можно сказать, что здесь ясно видно отличие от произведения архаики. Оно выражается в том, что герой не смотрит смерти в глаза. Размышления о смерти — это то тяжелое, что этой фигуре присуще. Перед нами типичный образ греческой трагедии. Эта фигура напоминает Ореста у гроба Эсхила в «Жертвах».

Нужно упомянуть, что надгробие играло большую роль еще в греческом театре. Надо вспомнить Эсхила, Софокла и Еврипида и их трактовку сюжета в «Хоэфорах». Могила Агамемнона является главным по значению образом, вокруг которого развертывается действие. Орест и Пилад ищут помощи у богов. Все это должно было придать этой теме в искусстве особый вес.

Надписи на надгробных памятниках представляют большой интерес, так как они создавались непрофессионалами. Мы соприкасаемся с искусством, в некоторой степени близким к типу искусства самодеятельиого.

Мы находим надписи самые разные. Вот надпись, не претендующая на глубину:

Много я пил, много ел, и на многих хулу возводил я.
Нынче в земле я лежу, родянин Тимеокрент.

Вот надпись, где мысль выражена не прямо, а перифразой:

Я похоронил здесь того,
Которому следовало меня похоронить.

Здесь и фраза, обращенная к случайному прохожему:

Человек, раз ты проходишь и в душе думаешь о чем-то,
Жалуйся, ты видишь могилу Тразона.

Вот скромная надпись:

Милый мой друг! О тебе я не плачу: ты в жизни немало
Радостей знал, хоть имел также и долю забот.
Филет Косский

Еще одна скромная надпись:

Свидетели солнце, отец и мать,
Панталеон, как послушен ты был в живых.

Вот образчик надписей более позднего времени:

Любовь моя, зову тебя. Разве не муж я твой? Что ж ты молчишь?
Послушай мою жалобу. Любовь моя. Раскрой уста свои.
Пусть ее сладкие звуки достигнут меня. Ах, никакого ответа...

Одно из замечательных произведений надгробной скульптуры — «Стела гоплитодрома», найденная около храма Гефеста, 520—510 годы до н. э. (Афины, Национальный музей). В этой плите обрисован самый момент смерти воина. Такой момент завершает его бесстрашную жизнь. Голова воина с решительно опущенными глазами заключает в себе весь образ его кончины. Со склоненной головой гармонирует обрамление, его шлем, занимающий всю верхнюю часть изображения, и орнаментально трактованные волосы, падающие к нему на грудь. Руки его симметричны, может быть, для того, чтобы придать устойчивость всему его образу или, может быть, чтобы обратить больше внимания на его последний глубокий вздох. Все туловище его повернуто в профиль. И, наконец, его ноги

согнуты в коленях, кажется, будто он еле держится на них и в последнюю минуту потеряет равновесие.

Ясно, что голова его составляет центр, потому что разработана детальней всего остального. Богатый головной убор поддержан в верхней части капителью с завитками. Выполнение всего энергично, как в рельефах Святилища афинян. Рельеф этот является одним из самых выдающихся произведений надгробной скульптуры. К этому рельефу подходит надпись: «Чужеземец, дай спартанцам гу весть, что мы лежим их приказу послушны».

Другой тип надгробной стелы найден был в Орхемене начала V века до н. э. (Афины, Национальный музей). Надгробие это посвящено мужу не в зрелости, а в почтенном возрасте. Все должно наводить на мысль о печальной усталости, и потому здесь поза, внушающая эту идею, и склоненная голова, и посох — все они должны напоминать об утомительности пройденного пути. Вероятно, на это указывает и дружба с собакой, которой он протягивает какую-то еду. С этим связано то, что все действие «не выплескивается» из рельефа. В этом рельефе, созданном под влиянием Малой Азии, подобные вкусы чувствуются в передаче складок. Самый характер плоского рельефа связан с этим. Уже то, что плита включает человека и собаку, говорит о стремлении придать этой сцене цельность.

В надгробной плите V века до н. э. «Юноша с мальчиком» (Рим, Ватикан) юноша представлен обнаженным, как курос. Голова его чуть склонена, он смотрит на мальчика, но не видит его; тот смотрит вверх, но также ничего не видит. Юноша и мальчик выполнены в двух различных по степени объемов планах. Они не образуют пространственной целостности. К тому же различие между ними так велико, что они не составляют картинного единства. Этот момент еще более явственно бросается в глаза в другой надгробной плите «Юноша с мальчиком и кошкой» из Саламина (Афины, Национальный музей). Юноша, мальчик и кошка не составляют целостной картины. Вся система соединения предметов напоминает египетский рельеф, потому что они разного масштаба и только путем логического осмысления могут читаться как единство. Эти надгробные стелы, в отличие от того, что было и в Орхомене, представляют тот тип, в котором выделена главная фигура. Сама по себе она выразительна, правда, с чертами классической сухости и холодности.

Обычно надгробные стелы сводятся к тому, что изображаются две фигуры, и одна из них прощается с другой, как, например, в рельефе на сосуде (Мюнхен, Глиптотека). Едва заметные нюансы в изображении одной из фигур говорят, что женщина отрешена от всего и нехотя подает руку, как бы не доверяя своим ощущениям; она медлительна, и прежде всего очень характерна ее склоненная голова. Мужчина протягивает руку с таким видом, будто ему что-то известно. Надгробия Гегезо и Мнесарите основаны на той же неясно разгаданной тайне, на таком же неслышном прощании.

Многие рельефы действительно изображают человека, каким он был и каким он остался в памяти живых навеки. В IV веке до н. э. создается впечатление, будто надписи что-то имеют прибавить к тому, что высечено в камне художником. В IV веке до н. э. они становятся особенно трогательными: «Не одежда, не золото восхищали эту женщину в жизни, только мужа любила она». В выполнении надгробия большую роль играло искусство мастеров, поэтому такого совершенства, как в надгробии Мнесарите, трудно сыскать.

В своем итальянском путешествии Гете описывает античные надгробия, увиденные им 16 сентября 1786 года: «Надгробия сердечны и трогательны и изображают всегда лишь жизнь. Мастер с большим или меньшим искусством имел только простую действительность людей, их существование таким образом продлил и сделал сущим. Они не раскрывают широко свои руки, не смотрят на небо, но они являются такими, как они были и что они есть. Они стоят вместе, принимают участие в других, проявляют любовь, и это в камне даже с известной ремесленной ловкостью выражено лучше всего».

Н. Брунов



АРХИТЕКТУРА ЭРЕХТЕЙОНА

Выйдя из Пропилей, пройдя мимо статуи Афины-Воительницы, зритель оказывается между Парфеноном и Эрехтейоном, который виден ему в три четверти, так как зритель находится против его юго-восточного угла. Процессия проходит мимо Эрехтейона, и его формы — главным образом портик с кариатидами и стена рядом с ними — оживляют архитектурное оформление шествия: они контрастируют разнообразием форм небольших размеров с однообразными, монументальными и сосредоточенными формами Парфенона, которые благодаря этому становятся еще более величественными. Процессия, двигаясь медленно и торжественно, проходит мимо Парфенона и Эрехтейона по направлению к алтарю Афины (алтарь указывает на то, что с этой стороны помещается главный вход в Парфенон), сопутствуемая в своем движении развертывающимся в том же направлении фризом целлы Парфенона. Но индивидуального зрителя привлекает необычность и живописное богатство композиции Эрехтейона: он ближе к нему присматривается, а Эрехтейон развертывает перед ним все свое композиционное богатство по контрасту с правильным и тяжелым ритмом колонн северной длинной стороны Парфенона.

Первое впечатление, производимое Эрехтейоном, отличается большой сложностью, в V веке средний западный портик и северный портик, видный налево, были пересечены невысокой сплошной каменной оградой, которая обрамляла священный дворик перед западной частью Эрехтейона и начало которой примыкало к портику кариатид. Мотив пересечения масс храма низкой оградой на переднем плане повторяется и в храмике Ники и в Эрехтейоне. Точка зрения на здание с угла, которая была выделена в Парфеноне его лестницей, в данном случае связана с большим разнообразием форм, взаимно пересекающихся и образующих перед зрителем живописную картину с преобладанием диагональных линий. Из-за ограды выдавался средний портик с забранными деревянными решетками интерколумниями, который составляет часть уходящего вправо по диагонали в глубь параллелепипеда целлы. На фоне южной стены этого параллелепипеда выступает в сторону Парфенона ориентированный под прямым углом к нему портик кариатид. Слева виден северный портик, он сильно выдается в противоположном направлении на север и вместе с тем заметно выступает на запад, с чем связана сплошная, вытянутая по вертикали

стенка, реально пересекающая западный портик, от которого северный портик сильно отделен тем, что он опущен значительно ниже его (что получилось в связи с уклоном почвы на север, а также в связи с тем, что колонны северного портика стоят непосредственно на земле). Отсюда видна живописная группа взаимно пересекающихся зданий и портиков с двориком перед ними, окруженным низкой оградой. С этой стороны Эрехтейон больше напоминает жилой дом, усадьбу, и не похож в своей асимметричности на монументальное здание. Гладкая южная стена целлы служит фоном, на котором вырисовываются южный портик и фигуры кариатид.

Большая сложность и живописность, характерные для этой первой точки зрения на Эрехтейон, создают в зрителе впечатление богатства и разнообразия внутренней композиции здания и очень повышают интерес к внутренности, оставляя зрителя не удовлетворенным одним внешним видом. Этот интерес к внутренности здания и заинтересовывание средствами внешнего оформления, интригование зрителя, которому хочется воспринять по возможности полнее все разнообразие форм Эрехтейона, проникнуть во все закоулки его сложной внутренности и для этого двигаться вперед, является чертой, совершенно новой по сравнению с периптером, перед которым зрителю хотелось долго стоять и воспринимать исключительно его наружную композицию.

Когда зритель почувствовал желание войти внутрь, он ищет входа и не находит его. Сплошная стена ограды отделяет его от дворика, портик кариатид не только не приглашает войти, но даже отталкивает сплошным массивом постамента, на котором стоят обращенные от здания к Парфенону женские фигуры; дальше видна стена, сплошная и непрерывная, без единого отверстия в ней. Но вместе с тем зритель видит большой, самый большой из всех, северный портик, который в действительности обрамляет роскошно отделанную дверь в главные помещения, и зритель сейчас же видит, что это и есть главный вход, который ему нужен. И он сразу понимает, что должен обойти все здание кругом, чтобы в него попасть,— тем более что южная стена, которая уходит вправо вглубь и как бы приглашает зрителя пройти вдоль нее, оканчивается колонной восточного портика, являющейся узловым пунктом, притягивающим к себе посетителя. Оказывается, что зритель, стоящий перед Эрехтейоном, не удовлетворен средним расстоянием, которое было наиболее выгодным для рассматривания периптера и которое отделяет зрителя от здания. Ему хочется подойти ближе, так как он видит большое количество более мелких деталей, которые можно хорошо рассмотреть только вблизи: фигуры кариатид, сравнительно маленькие фигуры фриза, тонкие, мелкие орнаментальные детали на архитраве и карнизе над кариатидами (фриз тут опущен вовсе!), наконец, тонкий и очень мелкий орнамент на верхней части южной стены.

Зритель двигается вперед, и в течение всего его движения вокруг Эрехтейона, вплоть до того момента, пока он войдет в главный северный портик и выйдет из здания, архитектор, точно на киноленте, развертывает перед ним разнообразные привлекательные картины, построенные на контрастах и заставляющие зрителя идти все дальше и дальше. Зритель рассматривает сперва кариатиды северного портика, может быть, он отойдет затем несколько дальше от них. чтобы окинуть взглядом группу в целом, потом подойдет и близко рассмотрит фигуры в отдельности. Но его зовет дальше гладкая стена. Ее отлично отесанные и прекрасно спропорционированные мраморные квадры блестят на

солнце, которое ярко освещает южную стену, своим блеском и светом не меньше контрастирующую с затемненным портиком кариатид, чем геометричностью квадров по сравнению с органическими формами женских фигур. (С восточной стороны в портике кариатид проделано отверстие. Но его назначение — не втягивать зрителя внутрь, служить не входным, а выходным отверстием, и поэтому архитектор сделал все возможное, чтобы это отверстие не замечалось зрителем снаружи, и достиг своей цели.) Архитектор точно щеголяет перед зрителем виртуозностью своего умения, он настоящий софист в архитектуре. То он показывает ему глубоко уходящий куда-то вниз северный портик, то вставленный в стену западный портик, то совсем маленький портик-игрушку, с кариатидами, то теперь совсем простую гладкую стену, которой он в состоянии не меньше захватить внимание и интерес зрителя, чем сложной первой картиной. Архитектор показывает зрителю каждый квадр обнаженной южной стены, лишенной одежды из колонн (характерной для периптера) и действующей на посетителя только своей кладкой, возведенной в художественный принцип. При движении вокруг Эрехтейона от одной точки зрения к другой все время получаются самые разнообразные комбинации уходящих из поля зрения посетителя и новых появляющихся в нем мотивов, которые дают бесконечное количество различных картин. Передать их можно только киноаппаратом.

Опираясь глазом на юго-восточную угловую колонну Эрехтейона, зритель идет мимо южной стороны здания, заходит за его юго-восточный угол и оказывается перед свободно стоящим восточным портиком из шести колонн. Промежуточная точка зрения на Эрехтейон с юго-восточного угла по своей живописности и сложности опять сильно контрастирует с элементарной южной стеной и несколько напоминает первую картину, однако совершенно отличается от нее в смысле составных частей и их группировки. При этом ступенчатый постамент очень удачно связывает в одно целое портик кариатид, южную стену и восточный портик. Сам восточный портик особенно привлекает внимание зрителя: ведь в него можно войти. Поситетель становится прямо против восточного портика, затем отходит несколько вдаль, чтобы целиком охватить его взглядом. Восточный портик широк и монументален. Может быть, именно через него и можно проникнуть в главные внутренние помещения? Посетитель входит, и он разочарован. Он попал в совсем небольшое, простое помещение храма Афины, ограниченное в глубине глухой стеной. Это простое пространство не может быть всей внутренностью Эрехтейона, которая с первой и последующих точек зрения казалась такой сложной и гораздо большей. Осмотрев внутренность восточной целлы, зритель, опять не удовлетворенный, снова выходит наружу и идет дальше. Он замечает немного севернее широкую лестницу, ведущую наконец-то к главному северному портику, который зритель приметил с самого начала. Мотив идущей вниз лестницы является тоже неожиданным и новым. Как заключительный аккорд возвышается северный портик, с его прекрасным видом вдаль сквозь широко расставленные ионические колонны,— опять совершенно новый мотив, в котором выражается новый взгляд на природу и новый интерес к ней, предвещающий эллинистическую эпоху.

Богато орнаментированная северная дверь Эрехтейона позднее многократно служила образцом для подражаний. По тонкости орнаментальных деталей она

является лучшим созданием последней четверти V века. Войдя в нее, зритель идет сперва налево в храм Посейдона, он подразделен колоннадой на два помещения, что дает пространственную сложность. Выходя обратно из храма Посейдона, зритель видит перед собой дверь во дворик, он входит и осматривает его. Обернувшись на здание, он видит картину, состоящую из тех же частей, что и первая картина, но сгруппированных совершенно иначе, а направо — колоннаду Парфенона, которая притягивает его. Посетитель входит в дверь под колоннами западного портика и, повернув направо, пройдя через портик кариатид, вновь оказывается на площади перед Парфеноном. Он идет дальше к алтарю перед восточной лицевой стороной Парфенона.

Эрехтейон, взятый в отдельности,— замечательный образец того, как можно «обыграть» здание, как из маленькой постройки можно получить максимум эффекта, обводя зрителя вокруг здания, потом показывая ему те же стены изнутри, развертывая перед ним одни и те же стены и портики с разных точек зрения, постоянно показывая только отдельные части и до последнего момента оттягивая вход в главное помещение. При этом решающим является расположение главного входа в конце всего композиционного ряда. Суть архитектурной композиции Эрехтейона состоит в той поразительной по своему богатству временнóй последовательности строго продуманных и сгармонированных впечатлений, которые получает зритель, рассматривающий здание.

Замечательна та тонкость, с которой временной фильм Эрехтейона включен в общую композицию Акрополя, развивая основную идею его архитектурного построения и вместе с тем переводя ее на язык индивидуального зрителя. Сложный график движения вокруг Эрехтейона включен в основное движение от Пропилей к алтарю Афины перед восточной стороной Парфенона и представляет собой как бы орнаментальный завиток, усложняющий спокойную линию основного движения. Вместе с тем, после того как зритель с различных точек зрения осмотрел Эрехтейон, он новыми глазами смотрит и на Парфенон, монументальность которого теперь особенно контрастирует с интимностью Эрехтейона.

Композиция Эрехтейона, как драма Еврипида, свидетельствует о том, что пробудились критическая точка зрения на традиционное художественное наследие и большая свобода в обращении с ним. Это обусловливается новым идеалом человека-индивидуалиста, который в это время начал ясно вырисовываться в недрах классической культуры. Еврипид пользуется еще старыми формами драмы высокого стиля, между тем как в его произведениях уже предчувствуется развитие эллинистического романа. Строители Эрехтейона также пользуются еще классическими монументальными формами — правда, уже ионического ордера,— но и в его архитектуре уже чувствуется новый идеал человека, которого нужно заинтересовать, перед которым нужно развертывать увлекательные картины, внимание которого нужно все время держать в напряжении путем умелого комбинирования контрастирующих друг с другом эффектов и строго рассчитанной на соответствующее впечатление общей композицией.

И. Винкельман

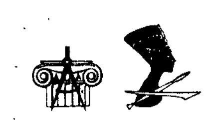
СТАТУЯ АПОЛЛОНА БЕЛЬВЕДЕРСКОГО

Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися от древности. Художник создал его вполне по своему идеалу и взял для этого лишь столько материала, сколько нужно было для осуществления его цели и видимого ее выражения. Аполлон этот превосходит все другие статуи с тем же сюжетом настолько, насколько Аполлон Гомера выше и прекраснее Аполлона последующих поэтов. Рост его выше обыкновенного человеческого, а вся поза выражает преисполняющее его величие. Вечная весна, как в счастливом элизии, облекает его обаятельную мужественность, соединенную с красотой юности, и играет мягкой нежностью на гордом строении его членов. Художники и зрители! Идите мысленно в область бесплотной красоты и попробуйте сделаться творцом небесной природы, чтобы наполнить дух красотами, возвышающимися над вещественной природой; здесь нет ничего смертного или такого, чего требует человеческая скудость. Не кровь и нервы горячат и двигают это тело, но небесная одухотворенность. Разливающаяся тихим потоком, наполняет она все очертания этой фигуры. Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил. С высоты удовлетворения его возвышенный взор устремляется как бы в бесконечность, далеко за пределы победы; на губах отражается презрение, а сдерживаемое неудовольствие вздымает ноздри и распространяется даже на гордый лоб. Но блаженный покой, витающий на этом лбу, остается несмущенным, и очи Аполлона полны сладости, как у муз, которые ищут его для объятия. Ни на одном из завещанных нам древностью и ценимых искусством изображений отца богов нет того величия, которое открылось разуму божественного поэта, как тут, в лике его сына, и отдельные красоты остальных богов собрались здесь все вместе, как у Пандоры: чело Юпитера, чреватое богиней мудрости, и брови, одним мановением открывающие волю; глаза царицы богинь, величественно раскрытые; рот, характеризующий того, кто внушил страсть возлюбленному Бранху. Мягкие волосы играют на этой божественной голове, как нежные струящиеся завитки благородной виноградной лозы, которые колеблет легкий ветерок; они как будто помазаны елеем богов и с великолепием перевязаны на затылке грациями.

Глядя на это чудное произведение искусства, я забываю все остальное и становлюсь в приподнятую позу, чтобы достойнее его созерцать. Грудь моя как будто расширяется и поднимается с благоговением, как у тех, которые как будто оказываются одержимы духом прорицания; и я переношусь мыслями на Делос и в Ликейскую рощу, места, освященные присутствием этого бога, ибо мне кажется, что этот образ оживает и получает способность движения, как красота, созданная Пигмалионом. Как можно нарисовать и передать это словами? Само искусство должно подсказывать мне и водить моей рукой, чтобы эти первые черты моего описания потом развить подробнее. Я кладу свою идею, составленную об этом образе, к ногам его, как возлагают венки те люди, которые хотели увенчать голову божества, но не могли ее достать. Понятие об

«Аполлоне-охотнике», придаваемое Спенсом этой статуе, не вяжется с выражением ее лица.

Так называемый Боргезский боец, найденный, как я уже сказал, в одном месте с Аполлоном, судя по форме букв, кажется мне одной из древнейших статуй, находящихся теперь в Риме, из числа тех, на которых обозначено имя художника. Мы не имеем никаких сведений об авторе ее — Агасии, но можем по произведению судить о его искусстве. В Аполлоне и в Бельведерском торсе выражен только высокий идеал, в Лаокооне природа возвышена и украшена идеалом и выражением чувства, здесь же сосредоточены все красоты природы зрелого возраста без примеси воображения. Первые напоминают возвышенную героическую поэму, начинаются правдоподобно, но переходят за пределы действительности и достигают чудесного; эта же подобна истории, в которой передается действительность, но с помощью самых изысканных мыслей и выражений. По лицу ее видно, что очертания ее взяты с подлинной природы; ибо она изображает человека, перешедшего уже тот возраст, который составляет цвет человеческой жизни, и достигшего полной мужественной зрелости; на лице этом видны признаки такой жизни, которая проведена в постоянных занятиях и закалена трудом.



И. Тургенев

ПЕРГАМСКИЕ РАСКОПКИ

Отведите мне две-три странички вашего журнала для того, чтоб я мог поделиться с его читателями тем глубоким впечатлением, которое произвели на меня, во время моего недавнего проезда через Берлин, приобретенные прусским правительством мраморные горельефы лучшей эпохи аттического ваяния (III столетия до Р. Х.), открытые в Пергаме — (не в древней Трое) — в столице небольшого малоазийского царства, сперва покоренного, как и весь греческий мир, Римом — а потом разоренного наплывом варваров. Существование этих горельефов, воздвигнутых кем-то из царствовавшей династии Атталов и считавшихся у древних одним из чудес вселенной, было, конечно, небезызвестно ученым — германским ученым в особенности; о них говорится в сохранившемся сочинении одного довольно, впрочем, темного писателя II столетия; но честь открытия этих великолепных останков принадлежит германскому консулу в Смирне Гуманну, а заслуга, скорее — счастие приобретения их, выпала на долю прусского правительства, при энергическом содействии крон-принца. Все дело было ведено очень ловко и тайно; вовремя были высланы инженеры и ученые, профессора, — вовремя куплен участок земли, близ деревушки Пергама, под которой скрывались все эти сокровища; самый фирман султана на владение открытыми мраморами, а не одними снимками с них (как то сделало греческое правительство), был очень удачно и тоже вовремя получен, и в конце концов Пруссия — за какие-нибудь ничтожнейшие

130 000 марок — закрепила за собою такое завоевание, которое, конечно, принесет ей больше славы, чем завоевание Эльзаса и Лотарингии, и, пожалуй, окажется прочнее.

Эти горельефы составляли собственно фронтон или фриз громадного алтаря, посвященного Зевсу и Палладе (фигуры в полтора раза превосходят человеческий рост) — стоявшего перед дворцом или храмом Аттала. Они найдены на довольно незначительной глубине — и хотя разбиты на части (всех отдельных кусков собрано более 9000,— правда, иные куски аршина полтора в квадрате и более),— но главные фигуры и даже группы сохранены, и мрамор не подвергся тем разрушительным влияниям открытого воздуха и прочим насилиям, от которого так пострадали останки Парфенона. Все эти обломки были тщательно перенумерованы, уложены на двух кораблях и привезены из Малой Азии в Триест (два других корабля еще в дороге с остатками четырех колоссальных статуй и архитектурных частей) — потом отправлены по железной дороге в Берлин. Теперь они занимают несколько зал в Музеуме, на полу которых они разложены и понемногу складываются в прежнем своем порядке под наблюдением комиссии профессоров и с помощью целой артели искусных итальянских формовщиков. К счастью, главные группы сравнительно меньше пострадали — и публика, которой позволяется раз в неделю осматривать их с высоты небольших подмостков, окружающих лежащие мраморы, может уже теперь составить себе понятие о том, какое поразительное зрелище представят эти горельефы, когда, сплоченные и воздвигнутые вертикально в особенно для них устроенном здании, они предстанут перед удивленными взорами нынешних поколений во всей своей двухтысячелетней, скажем более — своей бессмертной красоте.

Эти горельефы (многие из тел так выпуклы, что совсем выделяются из задней стены, которая едва с одной стороны прикасается их членов) — эти горельефы изображают битву богов с титанами, или гигантами, сыновьями Геи (Земли). Не можем здесь же, кстати, не заметить, что какое счастье для народа обладать такими поэтическими, исполненными глубокого смысла религиозными легендами, какими обладали греки, эти аристократы человеческой породы. Победа несомненная, окончательная — на стороне богов, на стороне света, красоты и разума; но темные, дикие земные силы еще сопротивляются — и бой не кончен.

Посередине всего фронтона Зевс (Юпитер) поражает громоносным оружием, в виде опрокинутого скипетра, гиганта, который падает стремглав, спиною к зрителю, в бездну; с другой стороны — вздымается еще гигант, с яростью на лице,— очевидно, главный борец,— и, напрягая свои последние силы, являет такие контуры мускулов и торса, от которых Микеланджело пришел бы в восторг. Над Зевсом богиня победы парит, расширяя свои орлиные крылья, и высоко вздымает пальму триумфа; бог солнца, Аполлон, в длинном легком хитоне, сквозь который ясно выступают его божественные, юношеские члены, мчится на своей колеснице, везомый двумя конями, такими же бессмертными, как он сам; Эос (Аврора) предшествует ему, сидя боком на другом коне, в перехваченной на груди струистой одежде, и, обернувшись к своему богу, зовет его вперед взмахом обнаженной руки; конь под ней так же — и как бы сознательно — оборачивает назад голову; под колесами Аполлона умирает раздавленный гигант,— и словами нельзя передать того трогательного



44. ГОЛОВА КОНЯ. *Древняя Греция. Ок 420 г. до н Афины.*

45—46. РЕЛЬЕФЫ ПАРФЕНОНА. *Древняя Греция. Ок. 432 г. до н. э. Афины.*





47 ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА. *Древняя Греция. IV в. до н. э.*

▶ 48. СИДЯЩАЯ АФРОДИТА. *Древняя Греция. II в. до н. э. Родос. Музей.*



49. ЖЕНСКАЯ ФИГУРА. *Танагра. Древняя Греция. III в. до н. э.*





50 ГОЛОВА КЕНТАВРА. *Римская копия. II в. до н. э. Берлин. Музей.*

◀



▶

51. ГИГАНТОМАХИЯ. *Деталь рельефа Большого фриза Пергамского алтаря Зевса. Ок. 180 г. до н. э. Берлин. Музей.*

и умиленного выражения, которым набегающая смерть просветляет его тяжелые черты; уже одна его свешенная, ослабевшая, тоже умирающая рука есть чудо искусства, любоваться которым стоило бы того, чтобы нарочно съездить в Берлин. Далее, Паллада (Минерва), одной рукой схватив крылатого гиганта за волосы и волоча его по земле, бросает длинное копье другою, круто поднятой и закинутой назад рукою, между тем как ее змея, змея Паллады, обвившись вокруг побежденного гиганта, впивается в него зубами. Кстати заметить, что почти у всех гигантов ноги заканчиваются змеиными телами,— не хвостами, а телами, головы которых также принимают участие в битве; Зевсовы орлы их терзают,— уцелела одна змеиная широкая, раскрытая пасть, захваченная орлиной лапой. Там Цибелла (Деметер), мать богов, мчится на льве, передняя часть которого, к сожалению, пропала (много обломков мрамора было сожжено варварами на известь); человеческая нога судорожно упирается в брюхо льву — и своей поразительной реальной правдой служит противоположностью другой, идеально-прекрасной ноге, несомненно принадлежащей богу, победоносно наступившему на мертвого гиганта. Вакх-Дионизос, Диана-Артемида, Гефест-Вулкан — также в числе бойцов-победителей; есть другие еще, пока безымянные боги, нимфы, сатиры, всех фигур около сорока, и все выше человеческого роста! Поразительна фигура Геи (Земли), матери гигантов; вызванная гибелью своих сынов, она до половины корпуса, до пояса, поднимается из почвы... Нижняя часть ее лица отбита (головы Зевса и Паллады — увы! также исчезли), но какой величавой и бесконечной скорбью веет от ее чела, глаз, бровей, ото всей ее колоссальной головы — это надо видеть... на это даже намекнуть нельзя. Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружия, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки,— все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы, и отчаяние, и веселость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — да это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам.

И вот еще что: при виде всех этих неудержимо свободных чудес куда деваются все принятые нами понятия о греческой скульптуре, об ее строгости, невозмутимости, об ее сдержанности в границах своего специального искусства, словом, об ее классицизме,— все эти понятия, которые, как несомненная истина, были передаваемы нам нашими наставниками, теоретиками, эстетиками, всей нашей школой и наукой? — Правда, нам по поводу, например, Лаокоона или умирающего Гладиатора, наконец, фарнезского Быка говорили о том, что и в древнем искусстве проявлялось нечто напоминающее то, что гораздо позже называлось романтизмом; упоминали о родосской школе ваяния, даже о пергамской школе; но тут же замечали, что все эти произведения уже носят некоторый оттенок упадка, доходящего, например, в фарнезском Быке до рококо; толковали о границах живописи и ваяния и о нарушении этих границ; но какая же может быть речь об упадке перед лицом этой «Битвы богов с гигантами», которая и по времени своего происхождения относится к лучшей эпохе греческой скульптуры — к первому столетию после Фидиаса? Да и как

подвести эту «Битву» под какую-либо рубрику? Конечно, «реализм» — уж если взять это слово — реализм некоторых подробностей изумителен, там попадаются обуви, складки тканей, переливы кудрей, даже вихры шерсти над копытами коней, оттенка которых не перещеголяют самые новейшие итальянские скульпторы, а уж на что они теперь в этих делах мастера! Конечно, «романтизм», в смысле свободы — телодвижения, поз самого сюжета, в устах иного французского педанта получил бы название всклокоченного — «échevelé»; но все эти реальные детали до того исчезают в общем целостном впечатлении, вся эта бурная свобода романтизма до того проникнута высшим порядком и ясным строем высокохудожественной, идеальной мысли, что нашему брату-эпигону только остается преклонить голову и учиться,— учиться снова, перестроив все, что он до сих пор считал основной истиной своих соображений и выводов. Повторяю, эта «Битва богов», действительно, откровение, и когда — не раньше, однако, года или двух — воздвигнется, наконец, перед нами этот «алтарь», все художники, все истинные любители красоты должны будут ходить к нему на поклонение.

Я только вскользь упомянул о тех тысячах небольших обломков, которые тут же лежали на полу зал и которые постепенно поступают, по мере возможности, на свои места. Ходя вокруг них, беспрестанно поражаешься то каким-нибудь прелестным плечом, то частью руки или ноги, то клочком волнистой туники, то просто архитектурным украшением... Между прочим, там есть небольшая, вполне сохранившаяся женская голова из желтоватого мрамора, которая и по размерам не подходит ни к одной богине... Я забыл сказать, что по бокам этого огромного алтаря существовали барельефы, меньшей величины и более плоские... Эта прелестная голова до того кажется по выражению нам современною, что, право, невольно думаешь, что она и Гейне читала и знает Шумана... Однако довольно. Позволю себе прибавить одно слово: выходя из Музеума, я подумал: «Как я счастлив, что я не умер, не дожив до последних впечатлений, что я видел все это!» Смею полагать, что и другие подумают то же самое, проведя час-другой в созерцании пергамских мраморов «Битвы богов с гигантами».

И. Винкельман



ОПИСАНИЕ БЕЛЬВЕДЕРСКОГО ТОРСА В РИМЕ

Я даю здесь описание знаменитого Бельведерского торса, который обычно называется торсом Микеланджело, потому что художник этот особенно высоко ценил эту вещь и много по ней работал. Это, как известно, изуродованная статуя сидящего Геркулеса, и творцом ее был Аполлоний, сын Нестора из Афин. Настоящее описание относится только к идеалу статуи, особенно потому, что она идеальна, и это описание является частью подобного же изображения нескольких статуй.

Первая работа, за которую я взялся в Риме, было описание статуй

в Бельведере, а именно Аполлона, Лаокоона, так называемого Антиноя и этого торса — самого совершенного в древней скульптуре. Описание каждой статуи должно было состоять из двух частей: первая — касающаяся идеала, вторая — искусства, и я предполагал поручить лучшим художникам нарисовать и награвировать самые произведения. Начинание это оказалось мне, однако, не по средствам и потребовало бы поддержки со стороны щедрых любителей. Поэтому набросок этот, над которым я много и долго думал, остался незаконченным и даже настоящее описание, может быть, нуждалось бы в окончательной отделке.

На него следует смотреть как на попытку осмыслить и описать столь совершенное произведение исскуства и как на образчик исследования в области искусства. Ибо недостаточно сказать, что то или иное прекрасно, необходимо также знать, в какой степени и почему оно прекрасно. Этого не знают римские знатоки древности, как мне подтвердят те, кому они служили путеводителями, и весьма немногие художники достигли понимания благородства и величия в творчестве древних. Желательно было бы, чтобы нашлось лицо, которому обстоятельства благоприятствуют и которое могло бы предпринять и достойно выполнить описание лучших статуй, необходимое для осведомления молодых художников и путешествующих любителей.

Я подвожу тебя к столь знаменитому и никогда достаточно не прославляемому торсу Геркулеса, к произведению, которое следует считать прекраснейшим в своем роде и одним из высочайших достижений искусства из числа дошедших до нашего времени. Как мне тебе его описать, когда он лишен прекраснейших и наиболее существенных природных частей! Как у великолепного дуба, срубленного и лишенного суков и ветвей, остался один только ствол, так же искалечен и изуродован образ сидящего героя. Не хватает головы, рук, ног и верхней части груди.

На первый взгляд тебе, может быть, покажется, что перед тобой только исковерканный камень, но, проникнув в тайны искусства, ты узришь одно из его чудес, если будешь рассматривать это произведение покойным взором. Тогда перед тобой явится Геркулес как бы среди всех своих подвигов, и ты различишь в этом куске одновременно и героя и бога.

Где умолкли поэты, там начал художник. Они умолкли, как только герой был принят в число богов и в супруги ему была дана богиня вечной юности, художник же показывает нам его обожествленный образ и как бы бессмертное тело, сохранившее, однако, силу и легкость для великих подвигов, совершенных им.

В мощных очертаниях этого тела я вижу непреодолимую силу победителя могучих гигантов, которые возмутились против богов и были ими поражены на Флегрейских полях, а в то же время мягкие линии очертаний, придающие телу легкость и гибкость, дают мне представление о быстроте его поворотов в борьбе с Ахелоем, который не смог уйти от его рук, несмотря на все многообразие своих превращений.

В каждой части этого тела обнаруживается, как на картине, весь герой в особом его подвиге, и подобно тому, как в разумной постройке дворца ясно виден правильный замысел, так и здесь видно, для какого подвига нашла себе применение каждая часть.

Я не могу созерцать то немногое, что еще осталось от плечей, без того, чтобы не вспомнить, что на их простертой мощи, как на двух горных вершинах, покоилась вся тяжесть небесной сферы. С каким величием вырастает грудь и как великолепна подымающаяся округлость ее свода! Такова должна была быть грудь, на которой были раздавлены гигант Антей и трехтелый Герион. Никакая грудь трижды или четырежды венчанного олимпийского победителя, никакая грудь от героев рожденного спартанского воина не могла являть столь же великолепный и могучий вид.

Спросите тех, которым знакомо самое прекрасное в природе смертных, видели ли они бок, сравнимый с левым боком торса? Действие и противодействие его мускулов поразительно уравновешено мудрой мерой сменяющегося движения и быстрой силы, и тело благодаря ей должно было стать способным ко всему, что оно хотело совершить. Подобно возникающему на море движению, когда неподвижная до того гладь в туманном непокое нарастает играющими волнами и одна поглощает другую и снова из нее выкатывается,— так же мягко вздымаясь и постепенно напрягаясь, вливается один мускул в другой, третий же, который поднимается между ними и как бы усиливает их движение, теряется в нем, а с ним вместе как бы поглощается и наш взор.

Здесь мне хотелось бы остановиться, чтобы дать волю нашему созерцанию, чтобы запечатлеть с этой стороны в нашем представлении непреходящий образ этого бока. Однако высокие красоты не могут быть разделены в описании. И что за образ тут же вырастает из этих бедер, крепость которых указует на то, что герою никогда не пришлось ни дрогнуть, ни согнуться!

В эту минуту дух мой проносится по самым отдаленным странам мира, по которым проходил Геркулес, и вид его ног с их неистощимой силой и богу присущей длиной, ног, которые носили героя через сотни стран и народов к бессмертию, приводит меня к границам его странствий и к памятникам и столпам, где покоилась его ступня. Не успел я начать размышлять об этих дальних походах, как дух мой был отозван обратно взглядом на его спину. Я был восхищен, когда я увидел это тело сзади, подобно человеку, которого после того, как он восторгался великолепным порталом храма, повели бы на высоту его, где его ввергает в новое изумление целиком все же необозримый свод.

Я вижу здесь благороднейшее строение костяка этого тела, источник мускулов и основу их положения и движения, и все это развертывается, как видимый с высоты горы ландшафт, на котором природа раскинула многообразные богатства своих красот. Подобно тому как его приветливые высоты мягкими скатами теряются в низких то сужающихся, то расширяющихся долинах, так многообразно, великолепно и прекрасно вырастают здесь округлые холмы его мускулов, вокруг которых часто извиваются, подобно потоку Меандра, незаметные углубления, менее доступные взору, чем осязанию.

Если кажется непостижимым, чтобы сила мысли могла быть выражена еще в другой части тела, кроме головы, то научитесь здесь тому, как творческая рука мастера способна одухотворить материю. Мне чудится, что спина, кажущаяся согбенной от высоких дум, завершается головой, занятой радостным воспоминанием о поразительных подвигах. И в то время как перед моими

взорами возникает такая голова, полная величия и мудрости, в мыслях моих уже начинают образовываться и остальные недостающие части тела: в наличных частях скопляется некий бьющий через край преизбыток, который вызывает как бы внезапное их восполнение.

Мощность плеч указывает мне на то, как сильны были руки, удушившие льва на горе Киферон, и взор мой стремится воссоздать те руки, которые связали и увели Цербера. Его бедра и сохранившееся колено дают мне понятие о ногах, не знавших усталости, преследовавших и настигавших медноногого оленя.

Но неведомая сила искусства приводит мысль через все подвиги его силы к совершенству его души, и в этом скачке — памятник его душе, какой не воздвигал ему никто из поэтов, воспевавших лишь силу его рук,— художник их превзошел. Созданный им образ героя не дает места никаким мыслям о насилии и распущенной любви. В тихом покое тела проявляется серьезный, великий дух, муж, который из любви к справедливости подвергал себя величайшим невзгодам, который даровал странам безопасность и обитателям их мир.

В эту превосходную и благородную форму столь совершенного существа как бы облечено бессмертие, и фигура является лишь его сосудом. Мнится, что высший дух занял место бренных частей и распространился вместо них. Это уже не тело, которому еще приходится бороться с чудовищами и насильниками,— это тот, который на горе Эте очистился от шлаков человеческой природы, некогда обособившейся от исконного сходства своего с отцом богов.

Таким совершенным не видали Геркулеса ни возлюбленный Гилл, ни нежная Иола. Таким лежал он в объятиях Гебы — вечной юности — и впитывал в себя ее непрестанное воздействие. Тело его не питается никакими бренными яствами и грубыми веществами. Его поддерживает пища богов, и кажется, что он только вкушает, не принимая, и насыщается, не наполняясь.

О, как бы я хотел видеть этот образ во всем величии и красоте, как он открылся разуму художника, чтобы только иметь возможность сказать об оставшихся обломках, что он думал и как мне думать! Для меня было бы великим счастьем, равным его счастью, достойно описать это произведение. Но я стою полон грусти, и, как Психея начала оплакивать любовь после того, как ее познала, так и я оплакиваю невосстановимое повреждение этого Геркулеса, после того как достиг понимания его красоты.

И искусство плачет вместе со мной. Ибо произведение, которое оно могло бы противопоставить величайшим достижениям остроумия и изобретательности и благодаря которому оно могло бы и сейчас, как и в свой век, поднять главу до величайшей высоты человеческого благоговения, это произведение, в котором искусство, может быть, в последний раз проявило свою высшую силу, оно вынуждено видеть наполовину уничтоженным и жестоко изуродованным. Кому не приходится почувствовать при этом утрату столь многих сотен других мастерских произведений искусства! Но искусство, продолжая нас поучать, уводит нас от этих грустных размышлений и показывает нам, сколь многому мы еще можем научиться из того, что осталось, и какими глазами должен взирать на это художник.

А. Цирес

РИМСКИЙ КОЛИЗЕЙ

Примером художественного применения арочно-сводчатой конструкции в архитектурном сооружении огромного масштаба является римский Колизей — колоссальный амфитеатр, причислявшийся древними римлянами к одному из семи чудес света.

Своей грандиозностью он напоминает египетские пирамиды, храмы и месопотамские дворцы, но, в отличие от каждого из этих сооружений, взятого в отдельности, он соединяет в себе три признака, которые накладывают печать на всю его архитектурно-художественную композицию. Колизей — сооружение, во-первых, праздничное, во-вторых, светское, в-третьих, предназначенное для массового использования. В отличие от культовых зданий, например от египетских храмов, в композиции Колизея главную роль играют соображения чисто практические, утилитарные, например забота о том, как удобнее всего разместить зрителей. Не менее, чем практическая целесообразность, выражена в Колизее его массовость — весь нижний этаж Колизея превращен в сплошную цепь просторных арочных входов для быстрого пропуска внутрь и для выхода наружу размещавшихся в амфитеатре пятидесяти тысяч зрителей.

Восемьдесят входных арочных ячеек внизу и восемьдесят сквозных оконпролетов во втором и в третьем этажах как нельзя лучше выявляют снаружи специфический архитектурно-художественный образ этого грандиозного каменного улья для огромной праздничной толпы. Стоит сравнить в этом отношении Колизей с современными замкнутыми театрами-домами, например с Большим театром в Москве. Лишь четвертый, самый верхний этаж Колизея, как говорят, «решен» в виде сплошной стены, в которой прорезаны небольшие и редко расставленные отверстия. Это решение логически диктовалось внутренним устройством Колизея. На разрезе видно, что вверху места для зрителей и лестницы вплотную подходят к наружной стене и исключают возможность превратить ее в аркаду, аналогичную нижним этажам, без риска обнажить сквозь нее не совсем подходящую для показа архитектурно-конструктивную изнанку.

Логически-художественная целесообразность решения 4-го этажа Колизея соответствует исключительной простоте, экономности и логичности всей его архитектурно-художественной композиции. Центром и исходным пунктом ее служит огромная эллиптическая арена. Эллипс в данном случае лучше, чем круг, отвечал требованиям амфитеатрального зрелища — боя между двумя сходящимися сторонами (людьми между собой или людьми со зверями). Кроме того, эллипс давал возможность приблизить к центру арены места привилегированной публики, в частности императорскую ложу, расположив последние по малой оси. Вокруг арены поднимается со всех сторон равномерным кольцом грандиозная воронка мест для зрителей, распределявшихся по нескольким ярусам, согласно своему общественному рангу. Верхний край этой воронки

определяет внешний контур плана всего амфитеатра и высоту его наружной стены. Пространство под местами для зрителей использовано под лестницы и под галереи-фойе. Схема конструкции чрезвычайно проста: семь концентрических колец каменных столбов, связанных между собой бесчисленным множеством полуциркульных арок и цилиндрических сводов. Подавляющее большинство сводов в Колизее – цилиндрические полуциркульные. Когда два цилиндрических свода пересекают друг друга, получается новая архитектурная разновидность свода — крестовый свод, составляющийся из 4 распалубок. Крестовый свод — чрезвычайно распространенная форма в древнеримской архитектуре; встречается он и в Колизее, главным образом в верхних его этажах.

Арочно-сводчатая конструкция Колизея составляет главный художественный мотив его наружной архитектуры; высокие полуциркульные своды определяют собою и монументальный характер его интерьеров — лестниц, проходов и галерей. Главная масса лестниц Колизея направлена радиально, галереи идут концентрическими кольцами. Для того чтобы создать опору для лестничных ступеней и площадок, промежутки между внутренними столбами конструктивного каркаса заложены стенами, образующими воронкообразную цепь радиально направленных каменных перепонок. Простое и логичное расположение лестниц по радиусам давало возможность легко расчленять людские потоки, вливавшиеся через наружные арки, направляя каждого входящего по наиболее простому и короткому пути к указанному на костяном билете месту.

Простота и целесообразность внутренней планировки Колизея составляет вообще одно из главных его архитектурных достоинств. Так же рационально, как лестницы, спроектированы его кольцевые галереи, в особенности наружные. Они создают удобную связь между соседними лестницами и выполняют роль фойе для зрителей соответствующих ярусов, их высокие сквозные, наружные аркады служат целям вентиляции и освещения радиальных лестниц и проходов. Устройство сплошной стены на месте аркад трех нижних этажей было бы сопряжено с излишней затратой материала и частично лишило бы наружные галереи свободного притока воздуха, столь необходимого в условиях итальянского климата. Композиция наружного фасада Колизея продиктована в первую очередь соображениями практического порядка и отражает рациональную внутреннюю планировку амфитеатра. Термин «отражает» здесь берется в двойном смысле, означающем, во-первых, что строение фасада обусловлено внутренней планировкой здания при его проектировании, во-вторых, что фасад «говорит» о том, что за ним находится, или, иначе, что по фасаду здания «читается» его интерьер.

Речь здесь идет не о догадках, которые делает человек, желающий узнать и установить, что скрывается на самом деле за наружным фасадом, а об образах, вызываемых в нас внешним обликом здания, так что мы как бы видим, что за этими окнами, наверное, просторные и светлые залы, что за теми, наоборот, должно быть тесно, грязно и темно, что за этим фасадом множество квартир, а за тем помещается какое-то важное учреждение, что перед нами многоэтажный универмаг или театр и т. д. Содержащиеся во внешнем облике здания художественные указания и намеки на характер его интерьеров могут быть разнообразными, более или менее определенными, выразительными и

подчиненными единому художественному замыслу. Когда за нарядной внешностью здания мы наталкиваемся на темные лестницы и тесные, неуютные квартиры, мы испытываем разочарование, чувствуем художественную неправду наружной архитектуры; отсутствие художественной правды мы ощущаем и тогда, когда за фасадом явно жилого дома встречаем учреждение, за фасадом в русском стиле — интерьеры в стиле модерн. Здесь трудно, однако, установить общие правила и принципы, так как просто различие и даже контраст между фасадом и интерьером отнюдь не являются обязательно художественной неправдой. Глухой уличный фасад и уютный дворик ближневосточного дома нисколько не противоречат друг другу; не кажется ложным и суровый фасад итальянского палаццо, несмотря на его резкий контраст с пышными и красочными интерьерами. При ознакомлении с таким зданием контрастирующие друг с другом фасад его и его внутреннее оформление сливаются в единый, хотя и сложный художественный образ.

В Колизее содержательное и правдивое «проглядывание» интерьеров сквозь наружный фасад составляет неотъемлемую и важную часть его внешнего архитектурного образа. Так, наружный эллиптический барабан Колизея отражает форму арены, амфитеатральной воронки мест для зрителей и направление кольцевых галерей. Цепь входных арок 1-го этажа открывает завесу над нижними галереями и доступами к лестницам. Заставленные статуями аркады 2-го и 3-го этажей говорят о находящихся за ними парадных кольцевых галереях-фойе. Глухая верхняя стена — этот задник верхних ярусов «зрительного зала» — напоминает о его грандиозном протяжении и высоте, о зале со всем его убранством, зрелищами и шумной разряженной толпой. Непосредственно перебрасывают нашу мысль внутрь амфитеатра мачты, увенчивавшие верх Колизея и служившие для прикрепления канатов, на которых натягивался над головами зрителей веларий — огромный тент для защиты от солнца.

Художественным способом членения фасада, отображающим известным образом главные этажные членения внутреннего объема здания, являются наружные ордера Колизея. В специальной литературе много говорилось об упадочности принципа применения ордеров в Колизее, в котором они (за исключением пилястр — верхних плоских столбообразных выступов, обработанных в форме того или иного ордера) не имеют никакого конструктивного значения и по существу низведены на роль чистой архитектурной декорации. По сравнению с ордерами, например, Парфенона и Эрехтейона, где колонна служит реальной опорой, а антаблемент — реальным перекрытием, ордера Колизея представляются, конечно, архитектурно менее полноценными. Но всем своим оформлением они не претендуют на то, чтобы обмануть зрителя, внушить ему ложную мысль, будто они являются реальным конструктивным каркасом. В то же время их декоративная роль очень существенна в общей композиции наружного фасада. Если мысленно снять с него все колонны, пилястры и карнизы, то уничтожится видимая граница между этажами и этажи утратят свое ясное художественное лицо. Для художественного облика этажа чрезвычайно важно указание снаружи высоты подоконников над уровнем пола и высоты потолка над верхней точкой окон. И здесь также нельзя устанавливать отвлеченные общие правила, вроде, например, того, что низкий подоконник





52–54. КОЛИЗЕЙ. *I в. н.*
Рим.





55. ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ ЮНОШИ. *III в. н. э*

57. ПОРТРЕТ ФИЛИППА АРАВИТЯНИНА. *III в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.*



56. ПОРТРЕТ РИМЛЯНИНА. *Беневент. III в. н. э.*





58. ГОЛОВА В ТЮРБАНЕ. *Санчи. Ок. начала нашей эры.*

◀



▶

59. БОГИНЯ ДЕРЕВА. *Митирни. Индия. I—III в. н. э.*



60 КОПТСКАЯ ТКАНЬ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КОРЗИНЫ С ВИНОГРАДОМ. *IV в. н. э. Москва ГМИИ.*

61. ДЕТАЛЬ МОЗАИКИ «БИТВЫ АЛЕКСАНДРА». *Конец IV в. н. э. Неаполь. Музей.*

всегда лучше высокого или что высокие потолки всегда лучше низких и т. д. Нельзя даже утверждать, что определенность положения окон по отношению к потолку и полу всегда лучше недосказанности в этом отношении. В бесконечно разнообразных конкретных случаях бывает лучше то одно, то другое. В одном и том же здании могут быть художественно использованы совершенно различные варианты как самих этажей, так и приемов их отражения на наружном фасаде. Огромный материал для иллюстрации всевозможных вариантов посадки окон в рамках этажа представляют и обычные городские дома.

В аркадных этажах Колизея их «низкие подоконники» служат лишь невысоким барьером, не преграждающим, а скорее подчеркивающим связь интерьера галереи с наружным пространством. И хотя на самом деле «подоконники» Колизея мнимые, потому что нижний край «окон»-арок находится на уровне пола соответствующей галереи, и граница между ордерами не совпадает с границей между этажами, это не мешает горизонтальной ленте, соответствующей пьедесталам ордеров, изображать на фасаде иллюзорную высоту «подоконников» над полом. Чрезмерная для обычных подоконников высота пьедесталов воспринимается как небольшая и мнимый «подоконник» — как низкий благодаря значительной высоте всего ордера, иначе говоря, благодаря значительным размерам изображенного этажа. Ордерами подчеркивается, таким образом, открытость галерей и вдобавок устраняются сплошные междуэтажные полосы глухой каменной стены, которая подавляла бы в большей или меньшей мере эту открытость. Благодаря низкой посадке междуэтажных карнизов над аркадами устраняется впечатление наличия в галереях глухой верхней зоны под потолком. Окна же в 4-м этаже — лишь световые отверстия для сознательно замаскированных верхних интерьеров Колизея. По своему художественному облику и сам 4-й этаж Колизея — вообще не этаж по сравнению с тремя нижними, несмотря на то что украшающий его ордер пилястров объединяет снаружи все находящиеся за ним этажи и помещения в одно целое.

Объединяющую роль, но совершенно другого рода, играет 4-й этаж Колизея и по отношению к трем нижним этажам. Сплошная стена 4-го этажа стягивает единой лентой весь наружный барабан здания и его аркадные этажи, которые без этого верха превратились бы в ряды плохо связанных между собой арочных ячеек. Здание «развалилось» бы на множество вертикальных арочных осей. От разваливания на отдельные горизонтальные полосы спасают несколько однообразные аркадные этажи Колизея, разнообразие и последовательность украшающих их ордеров: тосканского (с некоторыми элементами родственного ему римскодорического) — в 1-м этаже, ионического — во 2-м и коринфского — в 3-м. Эта последовательность станет в позднейшей архитектуре строгим правилом (каноном) при постановке двух или более ордеров друг над другом. В качестве просто рельефной декорации ордера наружного фасада Колизея смягчают суровое впечатление от толстого каменного массива его стены с ее мощной и тяжелой кладкой из крупных каменных блоков. Сильная и выразительная конструкция его каменных арок-сводов казалась строителям Колизея, по-видимому, слишком прозаической и недостаточно нарядной для праздничного сооружения.

А. Герцен



СКУЛЬПТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ РИМСКИХ ИМПЕРАТОРОВ

В Ватикане есть новая галерея, в которой, кажется, Пий VII собрал огромное количество статуй, бюстов, статуэток, вырытых в Риме и его окрестностях. Вся история римского падения выражена тут бровями, лбами, губами; от дочерей Августы до Поппеи матроны успели превратиться в лореток, и тип лоретки побеждает и остается; мужской тип, перейдя, так сказать, самого себя в Антиное и Гермафродите, двоится: с одной стороны, плотское и нравственное падение, загрязненные черты развратом и обжорством, кровью и всем на свете, безо лба, мелкие, как у гетеры Гелиогабала, или с опущенными щеками, как у Галбы; последний тип чудесно воспроизвелся в неаполитанском короле. Но есть и другой — это тип военачальников, в которых вымерло все гражданское, все человеческое, и осталась одна страсть — повелевать; ум узок, сердца совсем нет — это монахи властолюбия, в их чертах видна сила и суровая воля. Таковы *гвардейские и армейские* императоры, которых крамольные легионеры ставили на часы к империи.

О. Вальдгауер



РИМСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА III ВЕКА Н. Э.

Старая истина говорит, что нет в истории разложения без возрождения, что в жизни народов не может наступить период смерти.

Эпоха III века есть период полного разложения, но вместе с тем это же время означает необычайное развитие новых творческих сил. Вторую четверть III века можно назвать эпохой величайшего развития римского портретного искусства, хотя это время является самым смутным периодом в римской истории, когда основы государственности пошатнулись и нередко варвары держали в своих руках бразды правления. Можно было бы, конечно, сказать, что приток свежей крови вызвал этот расцвет или даже что это искусство нельзя больше назвать античным. Но нити, связывающие этот период с предыдущим, весьма крепки, и нам остается только удивляться той творческой силе, которую развивали народности отмирающего антика, и стараться отыскать в этих изумительных портретах не только элементы старого мира, но и зачатки того нового искусства, которое должно было дать так называемое средневековье на Западе и на Востоке.

Эпоха Септимия Севера и его непосредственных преемников является

переходным периодом. Портрет самого императора не передает индивидуальной сущности этого выдающегося представителя императорской власти. Как он лично хотел казаться законным наследником дома Антонинов, так и в его портретах видно стремление к продолжению стиля II века; этот стиль появляется даже в манерных формах позднейшей стадии его развития. Характерные завивающиеся пряди на лбу, раздвоенная борода напоминает в своих очертаниях портрет Люция Вера, а исполнение, в частности, мелочно и носит определенный отпечаток вырождения стиля. Нет легкости руки художников антониновской эпохи, и некоторая сухость исполнения видна повсюду. Удержан также характерный контраст блестящей белизны лица со светотенью волос и бороды, причем расположение и трактовка прядей бороды на щеках, по-видимому, заимствована с портретов Люция Вера.

Некоторое колебание и зачатки совершенно нового стиля наблюдаются на портретах сыновей Септимия Севера: Геты и Каракаллы. Второй из этих портретов уже давно хранится в Эрмитаже, первый был обнаружен на так называемом Иорданском подъезде Зимнего дворца и передан в Эрмитаж. На первый взгляд оба кажутся совершенно отличными от портрета Севера. Действительно, мягкие кудри волос скорее напоминают стиль эпохи Антонина Пия, и отсутствие блестящей полировки на лице Геты также придает этой голове характер более ранней эпохи. Но нас поражает меткая характеристика, достигнутая очень простыми средствами. Братья на первый взгляд очень похожи один на другого; но любопытно, как эти лица охарактеризованы совершенно индивидуально. Жестокий нрав Каракаллы уже ясно выступает на этом портрете, хотя черты лица еще не вполне определились. Короткая, почти квадратная форма лица, глубоко лежащие глаза, выдвинутая вперед нижняя губа уже предвещают зверские формы неаполитанского портрета. У его брата, павшего впоследствии от его же руки, все формы мягче; как известно, он отличался большим благородством, чем Каракалла, хотя и разделял его чувственность. Глаза смотрят более открыто, а чувственные губы лишены оттенка жестокости, весьма заметного на портрете Каракаллы. Эти два портрета дают по крайней мере одно указание: искусство отказывалось уже во время Септимия Севера от приемов антониновской эпохи, и на первый план начинает выступать требование, свойственное первой эпохе римской скульптуры: характеристика данной индивидуальной личности. В этом отношении показательно именно сравнение двух внешне столь похожих личностей, как Геты и Каракаллы. Несмотря на сходство, индивидуальность каждого из них выступает с полной ясностью.

Время традиций прошло. Конечно, старая культура сохранила свою прелесть, но жизнь предъявляла новые требования. Личная энергия, лучше сказать, грубая сила — вот новый лозунг; и как культ личности в республиканский период привел к индивидуализации портрета, так назначение личности в III веке имело свое влияние на развитие портретной скульптуры. В атмосфере подчас дикой, жестокой борьбы уже не было места утонченным эффектам, доступным только глазу, воспитанному на образах древнего эллинства. С поразительной быстротой был выработан новый стиль.

Один из самых поразительных портретов этой поздней эпохи был передан в Эрмитаж из Павловского дворца. Неизвестно, кого изображает этот павловский бюст; некоторые полагали, что это — портрет Клодия Альбина, одного

из претендентов на престол и соперников Септимия Севера. Но такое толкование едва ли приемлемо. Можно было даже сомневаться в том, принадлежит ли этот бюст к началу III века или, скорее, к середине его, т. е. не следует ли датировать его 50 годами позже. Некоторые детали, как например форма бороды, напоминают уже время императора Галлиена. Во всяком случае, мы имеем перед собою одного из представителей той военной среды, из которой вышли императоры III века н. э., человека, не останавливающегося ни перед чем, образ чрезвычайной энергии, лишенный, правда, совершенно прелести той утонченной старой культуры, которая делает столь привлекательными портреты эпохи Антонинов. В этом бюсте как бы сталкиваются два мира. Техника напоминает второй век: обильное употребление буравчика для светотени волос и бороды, гладкая поверхность лица — все эти черты нам хорошо известны с уже описанных портретов. Но сопоставление этого бюста с портретом Люция Вера показывает, что здесь как будто стиль эпохи Антонинов не понят в самой его сущности. Главный интерес художника сосредоточен на характеристике этой поразительно яркой личности: нет контраста между отполированными частями лица и светотенью волос, нет и следа своеобразной антониновской романтики и грусти. Борода и волосы исполнены при помощи буравчика, но сравнительно грубо; полировка проведена однообразно по всей голове. Но не в этих технических эффектах художник показывает свое мастерство. Его интересовала личность как таковая. Он старался выразить предприимчивость авантюриста, энергию выскочки, организационный ум государственного деятеля и наряду с этим личное самодовольство человека, достигшего своей цели, не брезгающего, однако, никакими средствами для достижения ее.

Новые требования в отношении характеристики изображаемых лиц вызвали также новую технику, которая получила свое самое интенсивное развитие во второй четверти III века н. э. Примером могут служить два портрета эрмитажного собрания: Филиппа Аравитянина и Бальбина. Филипп, сын разбойника, сам суровый солдат,— типичная для своего времени личность. Любопытно, что эрмитажный портрет может считаться одним из официальных изображений императора, так как почти тождественный бюст сохранился в Ватикане. Стиль этого портрета можно было бы назвать полным отрицанием стиля эпохи Антонинов. Нет и следа той утонченной культуры, которая характеризует портретную скульптуру II века. На первом плане стоит не живописная проблема, не моделировка поверхности мрамора как таковой, а характеристика личности. Все остальное отходит на задний план.

Здесь не место идеализации, не место традиции; таких требований Филипп не предъявлял, хотя при нем и отпраздновали тысячелетие Вечного Города. С этим Римом он имел мало общего; он был представителем того нового Рима, который в самых разнообразных видах должен возрождаться на Западе и на Востоке. Этот новый Рим был «варварским», и с такой точки зрения следует судить о новом римском искусстве. Техника упрощена до крайности: коротко остриженные волосы и борода обозначены короткими неглубокими насечками, поставленными попарно. Черты лица выработаны глубокими, почти грубыми линиями с полным отказом от детальной моделировки поверхности. Во многом этот портрет напоминает «Коллеони» Верроккио. В противоположность анто-

ниновскому портрету, это — крайний реализм, причем использованы все возможные средства. Личность как таковая охарактеризована беспощадно, с выделением самых важных черт, не затемняя действия их деталями. Такая характеристика несколькими меткими ударами может быть названа только импрессионистической; это — манера Мане в его портрете Десбутена 1875 года. Особенно если принять во внимание ту удивительную игру света и тени, которая вызывается своеобразной трактовкой волос и бороды, то нельзя отрицать, что портретная скульптура второй четверти III века есть любопытный опыт перенесения живописного импрессионизма на скульптуру. Но, с другой стороны, этот портрет обнаруживает уклон в сторону архитектурного построения в такой же степени, как «Коллеони» стоит на самой грани между скульптурой и архитектурой. Характеристика лица проведена так суммарно, что она производит впечатление нагромождения крупных масс. При этом эта архитектура носит барочный характер, так как в основе его лежат не прямые вертикальные или горизонтальные линии, а ломаные. Другими словами, асимметрия — одна из самых выдающихся черт этого портрета. Если взять, например, среднюю линию лица; она, по крайней мере в нижней его части, ломается самым определенным образом: левая половина значительно больше правой. Линии на правой стороне лица поставлены гуще, чем на левой; так, на лбу прибавлена складка, отсутствующая на левой половине лба. Такое уклонение от простых линий в виде горизонтальных или вертикальных обнаруживает барочный вкус, в данном случае, правда, как нельзя лучше характеризующий личность.

Ответ на вопрос, откуда такой стиль ведет свое происхождение, пока еще не может быть дан. В нем есть много восточного. Построение головы крупными массами, архитектурный характер его указывают на влияние Востока. Импрессионизм в исполнении волос — специфически египетская черта. Бесспорна связь с эллинистическим портретом, как например с портретом диадоха в Национальном музее в Риме.

Но здесь не все — традиция. Использованы старые приемы, а сущность новая. В этом искусстве чувствуются зачатки того стиля, из которого вышли поразительные портреты в готических соборах Франции и Германии, в них есть «варварский» элемент, предвещающий во время разложения антика возрождение нового искусства.

Другой портрет того же периода, изображение Бальбина, — в стиле совершенно одинаков, хотя изображенная личность принадлежит к другому типу. Он скорее напоминает папу Льва X; это — эпикуреец во всех отношениях, любитель материальных благ, ценитель искусства и литературы. Между ним и суровым солдатом Филиппом лежит пропасть. С художественной точки зрения, однако, аналогия полная. Та же яркая характеристика, те же импрессионистические приемы, та же архитектурная упрощенность форм и та же барочная асимметрия. Можно было бы предположить, что оба бюста работы одного художника.

Портреты Филиппа и Бальбина дают наиболее яркое представление об искусстве второй четверти III века н. э. Имеются также портреты двух частных лиц; один уже давно находящийся в Эрмитаже, другой — недавно переданный из Павловского дворца. Они показывают другой подход к портретному изображению.

Эти бюсты не имеют монументальности портретов Филиппа и Бальбина; лица обоих испещрены мелкими складками. Зато импрессионизм в трактовке поверхности доведен до высокой степени совершенства. Применение мелких насечек в волосах и в бороде дает поразительно живое, легкое впечатление. Это не «орнаментальный» стиль Антонинов, на портретах которых эти части представляют самостоятельный интерес, не как волосы или как борода, а как живописные мотивы. Таковое же непосредственно живое впечатление производят и лица; особенно у первого из названных двух бюстов. Нет гладких плоскостей или прямых линий; каждая плоскость раздроблена повышениями и понижениями, каждая линия представляет сумму мелких штрихов. Благодаря этому мелкие блики, тени и полутени создают живую игру форм, впечатление поверхности, беспрестанно находящейся в движении. Это — тип импрессионистического портрета вроде «Брандеса» великого датского мастера Кройера и др. Асимметрия форм, наблюдаемая на портрете Филиппа, здесь также играет крупную роль. Среднюю линию лица образовывает не прямая, а ломаная линия; левая половина лица больше правой, и на этой последней сосредоточено большее количество линий и бликов, она как будто обнаруживает больше интенсивной жизни, чем другая. Весьма показательно, что борода и волосы не дают симметричной рамки для лица. Все линии проведены в одном направлении — слева направо от зрителя.

На первом портрете все линии приведены в движение, на втором выражено больше спокойной энергии, хотя стилистические приемы остались теми же. Плоскости трактованы глаже, но тем ярче выступают некоторые характерные линии. Как на Филиппе и на приведенном частном портрете, одна бровь поднята выше другой, а над другой поверхность промоделирована энергичнее. Если же на Филиппе эта черта не является доминирующей благодаря глубине других линий, если на частном портрете она сливается с другими в одно живописное целое, то на павловском бюсте она невольно связывается с резкими формами рта, выражающими господство холодного рассудка, расчетливость и даже пренебрежение.

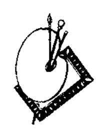
Разнообразие портретов второй четверти III века доказывает необычайную творческую силу эпохи. Один из женских портретных бюстов Эрмитажа изображает, может быть, императрицу Геренния Этрусциллу. По старой традиции форма одежды, тонкого прозрачного хитона, характеризует ее как «Венус Генетрикс». Вообще стиль II века лучше подходил к женским портретам, чем резкая манера III века. Действительно, приемы характеристики напоминают головы вроде принца из дома Антонинов или сириянки. Это — та же мягкая трактовка лица, та же утонченность вкуса. Правда, выражение лишено романтической грусти, в сдвинутых бровях, в крепко сжатых губах лежит выражение властолюбия, доходящего до жестокости.

Наконец, портрет юноши. В нем также сильны традиции эпохи Антонинов; грустные глаза напоминают глаза антониновских принцев. Разница в некоторой грубости форм, в резкости отделки глаз и бровей, в отсутствии прочувствованной моделировки щек.

В этих портретах нет схемы; каждый из них значителен по-своему, каждый тип вызывал особый художественный подход. Это — признак творческой силы, превышающей самые блестящие периоды римского искусства.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО





В. Лазарев

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ XIV ВЕКА

Византия XIV века — это блестящий, но уже надломленный государственный организм. Осаждаемая со всех сторон врагами, теряя одну территорию за другой, будучи раздираема внутренними политическими и религиозными распрями, Византия делает последние отчаянные попытки отстоять свою независимость. Однако железное кольцо турок сжимается все сильнее, и в 1453 году, со взятием Константинополя, наступает ее смертный час. И когда восстанавливаешь историю ее духовной жизни на протяжении последних ста пятидесяти лет ее существования, то невольно поражаешься, как она могла проявить в столь тяжелых условиях такую активность в области мысли и искусства. Но как ни интересно византийское искусство XIV века, это все же не начало нового, а конец, завершение старого. Подобно палеологовскому «гуманизму», оно полно ретроспективизма, полно глубокой внутренней обреченности. Это такой же хрупкий цветок, каким было искусство рококо. И подобно искусству рококо, он возникает в условиях пресыщенной, рафинированной, оторвавшейся от народных корней придворной культуры, с чьей гибелью приходит и его собственная гибель.

В целом палеологовская живопись представляет единый по своей основе стиль. Это почти столь же монолитное явление, как искусство комниновской эпохи. Сложившись на столичной почве в конце XIII века, она приобретает огромную силу экспансии в XIV веке, проникая во все уголки восточнохристианского мира. Но при всем ее единстве следует с самого же начала подчеркнуть, что в своем развитии она проходит через две различные стилистические фазы — более живописную и более графическую, приближающуюся к своеобразному классицизму. Эти фазы не отличаются, однако, настолько сильно друг от друга, чтобы это препятствовало говорить о палеологовской живописи как о некотором органическом единстве. Единым ее делает прежде всего тенденция к изживанию монументальности. Некогда крупные, тяжелые, упрощенные формы становятся более хрупкими, легкими и детализированными. Декоративный ансамбль утрачивает былую монументальность. Вытесняющие мозаику фрески покрывают отныне целиком все стены и своды, маскируя их конструктивное назначение. Фрески располагаются полосами одна над другой, причем они либо образуют непрерывные фризы, либо разделяются коричнево-красными обрамлениями на ряд отдельных замкнутых сцен. Это декора-

тивное дробление плоскости, равно как и уменьшение архитектурных пропорций, придает внутренности храма особо интимный характер. Количество сюжетов, украшающих церковь, сильно увеличивается. Наряду со старым праздничным циклом все чаще фигурируют обширные исторические циклы, иллюстрирующие юность Марии, и детство Христа, и жития святых. Параллельно иконография подвергается значительному усложнению. Главный акцент ставится на выявлении мистической сущности богослужебного действия, в связи с чем всплывает ряд новых композиций литургического порядка. Все это, вместе взятое, приводит к тому, что декорация утрачивает то строгое единство и тот монументальный лаконизм, которые она имела в комниновскую эпоху. Глядя на роспись палеологовской церкви, всегда создается такое впечатление, как будто она распадается на множество отдельных икон. Поэтому далеко не случайность, что ведущую роль в палеологовской живописи играет именно иконопись. Развиваясь в сторону все большего приближения к иллюзионистической картине, икона в яркой форме воплощает в себе антимонументальные тенденции византийского искусства XIV века. Как в иконе, так и в фреске и миниатюре все приобретает отныне движение: одеяния развеваются, усиливается жестикуляция фигур, их повороты становятся много свободнее, архитектурные массы динамически нагромождаются друг на друга, в архитектуре получают преобладание кривые и изогнутые линии, широчайшее применение находит себе беспокойно извивающийся велум. Человеческая фигура и архитектурные и пейзажные фоны объединяются в единое, функционально обусловленное целое, чему немало способствует уточнение масштабов. Фигуры уменьшаются в размере, пространство углубляется. Черты лица мельчают, выражение приобретает менее строгий характер. Нередко религиозные сцены приближаются к чисто жанровым композициям, настолько они проникнуты интимным, полным своеобразной сентиментальности настроением. Меняется также и колорит. Он становится мягче, нежнее, деликатнее. Излюбленные краски — голубовато-синяя и зеленовато-желтая. Несмотря на то что общая колористическая гамма светлеет, она выигрывает в тональном единстве. Короче говоря, утверждается более свободный, живописный, выдающий ряд гуманистических тенденций стиль. Было бы, однако, неверно рассматривать этот стиль как реалистический. По-прежнему его ведущей идеей является идея чистейшего трансцендентализма. По-прежнему он облекается в форму строго фиксированной иконографии. По-прежнему фигуры лишены тяжести и объема. По-прежнему светотеневая моделировка заменяется красочной. По-прежнему архитектурные здания уподобляются фантастическим декоративным кулисам. По-прежнему отсутствует интерьер, заключающий фигуры в эмпирическую реальную среду. Византия остается верной себе и на этом последнем этапе своего развития.

Прежде чем перейти к обзору памятников, необходимо еще остановиться на двух важнейших проблемах палеологовского искусства — на роли личности художика и на вопросе о школах. В XIV веке все чаще начинают фигурировать на памятниках имена отдельных художников... Значит ли это, что индивидуальная личность художника начинает играть в византийском искусстве такую же роль, как в итальянском? Ни в коем случае. Несмотря на появление подписей и на упоминание в источниках отдельных мастеров, творчество продолжает носить безличный характер. Оно остается скованным традицией и церковным авторитетом. Так называемые иконописные подлинники почти сводят на нет

индивидуальные творческие искания, по-прежнему доминирует принцип коллективной работы (иконописные мастерские и артели). В XIV веке лишь одна художественная индивидуальность выступает с полной ясностью. Это знаменитый Феофан Грек — без сомнения крупнейший византийский мастер палеологовской эпохи. Однако он в такой мере выделяется из окружающей его среды, что только подчеркивает ее консервативный традиционализм.

Если личность художника и в XIV веке не получает в византийском искусстве большого значения, то совершенно обратное приходится сказать об отдельных школах. Для XIV столетия характерен процесс кристаллизации национальных школ, постепенно освобождающихся от византийского влияния...

Палеологовский стиль сложился в своих основных чертах в XIII веке... Возникшие около 1303 года мозаики Кахриэ Джами — этого самого раннего и самого значительного памятника палеологовской живописи XIV века — целиком подтверждает выдвинутую нами точку зрения. На мозаиках лежит печать изысканного вкуса их заказчика — великого логофета Феодора Метохита, являвшегося одним из культурнейших и образованнейших византийцев XIV века. Мозаики украшают внутренний и внешний нарфик, равно как и кафоликон, где недавно была открыта большая композиция Успения и где от более старых времен были известны изображения стоящих Христа и Богоматери на столбах. Основу декоративного ансамбля составляют два обширных цикла, иллюстрирующих жизнь Марии и Христа. Они сопровождаются многочисленными изображениями Христа, Богоматери, патриархов, пророков, апостолов, ветхозаветных царей и святых в медальонах. Перед восседающим на троне Христом представлен коленопреклоненный Метохит, подносящий ему модель церкви. Благодаря прекрасной сохранности мозаик высокое качество столичного искусства выступает здесь во всем его блеске. Большинство сцен разыгрывается на фоне сложнейших архитектурных ландшафтов, с первого же взгляда выдающих преемственную связь со старыми эллинистическими образцами. Составными элементами фантастических, чисто барочного типа, сооружений, являются изящные портики с колоннами, террасы, поддерживаемые изгибающимися консолями, куполы, балдахины, надутые от ветра велумы. Беспокойно развевающиеся одеяния, в которые облачены тонкие, стройные фигуры, как бы перекликаются с динамическим ритмом архитектурных масс. Одеяния распадаются на сотни ломающихся складок, позволяющих почувствовать скрывающееся за ними тело. В движениях фигур появилась какая-то своеобразная нервность, порывистость. Общее настроение выдает несравненно большую, нежели в искусстве XIII века, мягкость и лиричность, в силу чего некоторые сцены приближаются почти что к жанровым композициям. Но особенно бросается в глаза новое понимание пространства. Фигуры и ландшафт координированы в единое пространственное целое. Художники помещают одну фигуру за другой, не боясь смелых пересечений. Нередко фигуры располагаются с таким расчетом, что только часть их виднеется из-за зданий либо из-за холмов. Архитектурные сооружения и скалы приобретают объемный характер, причем они умело используются путем размещения в различных планах как пространственные факторы. Все это вместе взятое способствует приближению каждой отдельной мозаики к иллюзионистической картине. Но только приближению. Потому что между западной картиной и мозаиками Кахриэ Джами сохраняется глубокое принципиальное различие, поскольку стиль последних

остается по всему своему существу стилем антинатуралистическим: каждое здание имеет свою точку зрения, основные оси композиции по прежнему подчиняются чисто декоративному принципу, плоскость почвы строится не горизонтально, а вертикально, благодаря чему фигуры кажутся как бы парящими в воздухе, легкие, бесплотные тела лишены объема и тяжести, совершенно отсутствует светотеневая моделировка, замененная контрастным противопоставлением красок.

Без сомнения, самая интересная черта мозаик Кахриэ Джами — это их тончайший композиционный ритм. Пренебрежение центральной перспективой позволяет художникам по своему усмотрению поворачивать любое здание и фигуру и объединять их в неразрывное ритмическое целое. В сценах Благовещение у колодца, Прощание Иосифа с Марией и Перепись изображенные на втором плане здания повернуты друг к другу под острым углом. Благодаря этому они концентрируют внимание зрителя на узловом пункте разыгрывающегося на их фоне действия (в сцене Прощание этот узловой пункт совпадает с фигурой одиноко стоящего Иосифа). В сцене Раздачи Пряжи Девам Израильским архитектура акцентирует положение фигур: вертикальный портик справа подчеркивает параллельные вертикали стоящих позади Марии дев, а изогнутое фантастическое сооружение слева повторяет полукруг сидящих первосвященников. Представленная на фоне гладкой стены Мария — главный персонаж сцены — отделена двумя интервалами от ближайших фигур, что придает ей особую значительность. Такой же интервал введен Иосифу в сцене Обручения Марии. Он призван здесь противопоставить группу учеников, возглавляемую Иосифом, фигурам первосвященника и Марии. Для того, однако, чтобы композиция не распалась на две совершенно самостоятельные части, она связывается посередине велумом, выполняющим функцию своеобразной цезуры. В сценах Явление Ангела Иосифу и Путешествие в Вифлеем линия ландшафта следует спокойному движению фигур. Направление этого движения подчеркивается склоняющимся вправо деревом. Аналогичное назначение имеет дерево в сцене Исцеления Разных Болезней, где оно подхватывает исходящее от Христа движение, сталкивающееся с обратным потоком движения, идущим от больных к Спасителю. Наконец, в сцене Благословения Богородицы иереями своеобразие архитектурного сооружения можно понять только из той роли, которую оно играет в общей композиции: левая башня с примыкающей к ней стеной служит обрамлением для фигуры Иоакима с младенцем, центральный портик с двумя колоннами, разбитый на три просвета, является фоном для фигур трех иереев. Однако, чтобы композиция не пострадала от слишком подчеркнутого схематизма в результате помещения фигур трех иереев в трех просветах, художник слегка сдвигает их влево с таким расчетом, чтобы в двух случаях им соответствовали колонны, а в третьем — башня. В этих и подобного рода композиционных приемах ясно сказывается гениальное дарование работавших в Кахриэ художников, почти за двести лет предвосхитивших многие из достижений Рафаэля и его школы.

Не подлежит никакому сомнению, что все мозаики Кахриэ Джами восходят к замыслу одного художника. Они выдают единый стиль, они пронизаны единой творческой волей. Но если они задуманы одним художником, это, конечно, не означает, что они были им также целиком выполнены. Наоборот, есть серьезные основания предполагать, что в их исполнении участвовало несколько моза-

ичистов. В пользу этого говорит различный колорит мозаик внутреннего и внешнего нарфика. В обоих нарфиках колорит строится на сильных, светлых красках — на голубовато-синей, фиолетовой, зеленой, зеленовато-желтой, розовато-красной, жемчужно-серой, белой, сиреневой, золотой. Одеяния играют богатейшими переливчатыми тонами (контрастное сопоставление белых тонов с беловато-желтыми, светло-синими, сиреневыми, фиолетовыми и красно-коричневых с голубыми). Рядом с этой утонченной палитрой краски Джотто кажутся пестрыми и примитивными. При всем, однако, единстве колорита в обоих нарфиках мозаики последних отличаются разной тональностью. Во внешнем нарфике она носит более бледный, более вялый характер, во внутреннем — она сильнее, ярче, глубже. Данное отличие отчасти объясняется большей шириной белых швов во внешнем нарфике, нейтрализующих все краски. Именно этот различный способ кладки кубиков и позволяет думать, что здесь работали две различные артели мозаичистов.

Где следует искать источники стиля мозаик Кахриэ Джами? Ф. И. Шмит, поддерживаемый Стриговским, хотел локализировать эти источники в сирийском искусстве. По его мнению, Феодор Метохит велел скопировать в Богородичном цикле росписи IX века, исполненные при игумене Хоры-Михаиле Синкелле и восходившие к сирийским прототипам V — VI веков. Вряд ли можно придумать более неудачную гипотезу. По всему своему характеру мозаики Кахриэ Джами прямо противоположны основным принципам сирийского искусства. От них веет духом чистейшего эллинизма, они логически продолжают ту передовую линию развития, которая нами была уже намечена в византийской живописи зрелого XIII века. Милле правильно подчеркнул, что иконография мозаик связана с чисто столичной, коренящейся в Александрии традицией, представленной такими рукописями, как Cod. Paris. gr. 510, Paris. gr. 115, Laurent. VI, 23. Несколько позднее М. В. Алпатов провел ряд убедительных стилистических аналогий между мозаиками и Ватиканским свитком Иисуса Навина. И действительно, эти аналогии бросают яркий свет на происхождение стиля мозаик. Один из основных источников последнего — старые эллинистические либо восходившие к эллинистическим образцам рукописи типа Ватиканского свитка. Отсюда работавшие в Кахриэ Джами художники заимствовали многие из форм своих архитектурных сооружений, легкие, изящные повороты фигур, нередко представленных со спины, столь необычный для более ранней живописи профиль, смелые пересечения фигур скалами и объемные, кубические блоки последних, живописно развевающиеся одеяния и чисто эллинистический мотив одиноко стоящего дерева. Использовав все эти элементы, они сумели объединить их в монолитный стиль, явившийся логическим завершением творческих исканий наиболее передовых мастеров позднее XIII века. С Италией, с которой был склонен связывать этот стиль Д. В. Айналов, последний не выдает никаких точек соприкосновения, так как его исходной точкой были эллинистические, а отнюдь не западные традиции.

Одновременно с мозаиками Кахриэ Джами были выполнены близкие к ним по стилю росписи трапезной, недавно подвергшихся умелой расчистке. Понизу идут фигуры святых во весь рост, люнетты и своды арок украшены различными библейскими и евангельскими сценами... Росписи, принадлежащие нескольким мастерам, обнаруживают тот же свободный живописный характер, как и мозаики. Композиционные построения полны динамики, в изображении изящных,





▲

63 МОЗАИКА «МОИСЕЙ ПЕРЕД ГОРЯЩИМ КУСТОМ». *Монастырь Екатерины на Синае. 656 –566 г. н. э.*

◀

62. СВЯТОЙ ДЕМЕТРИЙ. ЦЕРКОВЬ ДЕМЕТРИЯ В ФЕССАЛОНИКАХ. *VI в. н. э.*



▲
64. ЦЕРКОВЬ СЕН БЕНУА НА ЛУАРЕ. *XII в. Франция*

65. ВНУТРЕННИЙ ВИД ЦЕРКВИ СЕН БЕНУА НА ЛУАРЕ. *XII в. Франция* ▶





66. ЛИ-ЧЭН. ЧИТАЮЩИЙ СТЕ-
ЛУ. *XII в. Китай*



67. РЕЛЬЕФ «ХРИСТОС И МАГ-
ДАЛИНА». *Собор в Отен. 1119—1132 гг.*

68 КОВЕР *Фрагмент Собор. После 1150 г. Гальберштадт*



69. КОВЕР ИЗ БАЙЕ. ВОЙНА. *XI в. Собор в Байе*



70 НИКОЛАЙ ВЕРДЕНСКИЙ БЕГСТВО В ЕГИПЕТ *1181 Клостернейбург*



71. ГОЛОВА ЕЛИЗАВЕТЫ. *Ок. 1230—1240 гг. Бамберг.*

72. СИНАГОГА. *Ок. 1230—1240 гг* *Бамберг.*

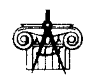




73. ГОЛОВА. *Ок. 1230—1260 гг.* *Бамберг.*

стройных фигур широкое применение находят себе контрапостные мотивы, так сильно отличающиеся от строгого вертикального положения корпуса в фресках и иконах XII века, на лицах лежит типичная для столичного искусства печать глубокой одухотворенности. При сопоставлении этих лиц с головами на памятниках комниновской эпохи сразу же бросаются в глаза некоторые новые особенности: черты лица стали мельче, выражение — мягче, приветливее, человечнее; вместо старой, сухой, линейной проработки дается тонкая моделировка, базирующаяся на свободных мазках; блики не образуют, как в большинстве фресок XII века, линейные орнаментальные узоры, а располагаются в виде непринужденно брошенных мазков либо коротких параллельных штрихов. Источники этой трактовки восходят к росписям Дмитриевского собора во Владимире и Сопочан. Однако то, что намечалось там лишь как тенденция, получает в Кахриэ Джами полное выявление. В росписях Феофана Грека этот живописный стиль достигает своей высшей точки развития.

А. Цирес



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ РОМАНСКОГО И ГОТИЧЕСКОГО СОБОРОВ

Романский стиль, господствовавший в X XII веках в архитектуре западного средневековья, явился результатом чрезвычайно длительных исканий, главным образом в области церковного зодчества V — IX веков. Вместе с гибелью античного мира была надолго утеряна и его техническая и художественная культура. Ощупью, медленно создавались основные типы церковной и светской архитектуры — христианский храм и феодальный замок, получившие в романский период свое окончательное оформление.

Характерно для данного стиля прежде всего общее впечатление суровой торжественности и мощи, которое создается как размерами и пропорциями самого пространства интерьера, так и конструктивно-художественным оформлением его каменной оболочки. Для внушительности впечатления важны в данном случае все три измерения пространства. Огромная длина его повышает значение алтаря, расположенного в дальнем конце церкви. Незначительная по сравнению с длиной и высотой ширина, так же как в гипостильном зале египетского храма, заставляет человека особенно остро ощущать высоту колонн и стен по сравнению со своими размерами. Большая высота придает необычный облик всему интерьеру, подчеркивает символическое и художественное значение верха и верхнего освещения и косвенным образом напоминает о небе, играющем такую важную роль в религиозном миросозерцании средневековой Европы. Высота интерьеров и устремленность к небу наружных объемов здания — постоянно повторяющиеся мотивы во всей христианской церковной архитектуре. Высота интерьера церкви Сен-Бенуа на Луаре подчеркнута и выявлена четырьмя главными средствами: во-первых, его «многоэтажностью»; во-вторых, наличием мощных колонн и сквозных вертикальных столбов; в-третьих, масштабностью различных деталей, например камней кладки. Ряды кладки, под-

нимаясь друг над другом, являются как бы уложенной много раз меркой, дающей ясное представление о размерах стены, столбов и всего интерьера в целом. Наконец, последним масштабным средством выявления высоты служит наличие частей, в данном случае колонн и арок, однородных по форме, но значительно различающихся по размерам. Контраст в размерах уменьшает меньшие, но зато делает еще более грандиозными крупные арки и колонны и таким образом усиливает впечатление от всего интерьера в целом. Грандиозность пространства соединяется в данном интерьере с чрезвычайной массивностью и тяжестью окружающих его архитектурных форм.

Несмотря на всю свою выразительность, интерьер Сен-Бенуа не чужд известной двойственности, присущей вообще многим культовым сооружениям романского стиля. Эта двойственность во многом объясняется конструктивной робостью строителей, которым приходилось идти ощупью в разрешении многих новых для средневековья конструктивных задач, придавая своим сооружениям ради большей прочности избыточную массивность и ограничивая себя наиболее простыми, по большей части полукруглыми, формами арок и сводов. В результате массивность стен и опор давит на пространство; в толстых, грубоватых колоннах, в тяжелых арках, в больших глухих полях стен и сводов много неподвижности, инертной массы, художественной примитивности и как бы недоработанности; окна сравнительно малы; ясно выраженное устремление кверху перебивается доминирующими надо всем горизонтальными членениями и находит себе весьма неудачное завершение в тяжелом цилиндрическом своде с пересекающими его полуциркульными подпорными арками.

Эта двойственность решительно преодолевается готической архитектурой, которая доводит до последней степени выразительности и художественной завершенности все три основных элемента композиции церковного интерьера его пространство, каменную конструкцию и окна, причем все эти три элемента даются в изумительной гармонии друг с другом, создаваемой общностью их форм, пропорций, размеров и художественного выражения. Необычайная художественная сила, единство и последовательность готической архитектурной композиции, доводящей до логического конца намечавшуюся ранее линию художественного развития, стали, однако, возможными лишь в результате изобретения нервюрного свода и применения стрельчатой арки в качестве исходных пунктов всей конструктивной схемы архитектурного сооружения.

Первоначальный нервюрный свод есть тот же крестовый свод, но только иной, облегченной конструкции. Вместо того чтобы сооружать крестовый свод из четырех толстых распалубок, оказалось возможным перекрыть помещение двумя взаимно перекрещивающимися прочными диагональными арками-нервюрами, а самим распалубкам придать значительно меньшую толщину. Нервюры являются в этой системе несущим каркасом, а распалубки — простым легким заполнением. При придании диагональным аркам-нервюрам полуциркульной формы щековые (расположенные по боковым сторонам квадрата) полуциркульные арки оказывались ниже диагональных, так как их радиус, равный половине стороны квадрата, меньше радиуса нервюр, равного половине диагонали. При перекрытии помещений, не квадратных в плане, а прямоугольных, получалось различие и в высоте щековых арок, расположенных по узкой и по широкой сторонам прямоугольника. Согласовать высоту различных

арок между собой можно было путем придания им эллиптической или стрельчатой формы. Готические строители отдали предпочтение стрельчатой арке из двух пересекающихся дуг, более простой для вычерчивания и конструирования и прекрасно гармонировавшей с высотностью перекрываемых помещений и с общим характером проведенных при помощи циркуля кривых. Эллипс же не может быть вычерчен при помощи циркуля и линейки. Стрельчатая форма арки имеет вдобавок то преимущество, что она уменьшает производимый аркой распор. Вообще говоря, распор арки и свода тем меньше, чем выше их подъем, или, как говорят, «стрела». Нервюрные своды, вследствие их меньшего веса, позволили готическому строителю уменьшить и толщину поддерживающих их опор, а встреча нескольких спускающихся нервюр в одной точке и стремление опереть каждую нервюру на свою опору привели к превращению готической опоры в сложный пучок тянущихся кверху тонких стеблевидных колонн. Легкость нервюр перенеслась, таким образом, и на опоры, которые потеряли свою романскую массивность и приобрели мощный динамический взлет кверху, характерный для общего художественного облика церковной готики.

Основная сила распора нервюрных сводов была вынесена искусными строителями готических соборов за пределы пространства церковной залы и не передавалась непосредственно на внутренние столбы или на утолщенную стену (как в романских храмах), а при помощи добавочных подпорных арок (аркбутанов) переносилась на громадные устои — контрфорсы, выложенные специально для этой цели с внешней стороны боковых стен храма. Эти вспомогательные, еще по-романски массивные и громоздкие, части конструкции готического собора и сделали для средневековых строителей возможным заменять толстые столбы романских церквей тонкими колоннами и создавать такие легкие, стремительно уходящие вверх композиции внутренного пространства.

Облегчение опор отнюдь не означает, однако, что в готике «уничтожен» каменный материал. Наоборот, камень чрезвычайно остро чувствуется в готической архитектуре как внутри, так и снаружи. Удален только лишний камень в интерьере, как в до конца доработанной мраморной статуе, изображающей мускулистое тело. Удаление лишнего материала, приводящее к вырезным профилям готических опор и нервюр, оголяет их механические свойства, например жесткость, эластичность, легкость, и доводит до предельной художественной остроты их функциональную роль в конструктивном каркасе здания. Опоры, нервюры и т. д. превращаются при этом в какие-то огромные части грандиозного архитектурного организма. Одно, но зато основное свойство камня при этом, правда, заслоняется претворением его в архитектурную пластику — это его тяжесть, вес, устремление книзу: оно противоречило бы общему готическому устремлению архитектурных форм ввысь, которое нашло себе выражение прежде всего в том, что доминирующими сделаны не горизонтальные членения, а пересекающие их вертикали опор. Стена разбилась, таким образом, на цепь травей, т. е. вертикальных пролетов между проходящими снизу доверху опорами, а сами эти пролеты сделались максимально ажурными, состоя обычно из трех частей: нижней арки, промежуточного арочного этажа и огромного верхнего стрельчатого окна. Ажурность стен опять-таки результат замены верхнего цилиндрического свода нервюрным. Все это вместе взятое изменяет характер и самого пространства, в особенности

главного, среднего нефа (продольного пространства) собора. Оно само как бы слагается из неразрывно слитых вертикальных призм, которые увенчиваются наверху зонтами нервюрных сводов.

Сквозной характер аркад, отделяющих один неф от другого, подчеркивает открытость и взаимную связь всех частей внутреннего пространства, а большие ажурные окна с их цветными стеклами — витражами — делают легкой, иллюзорной и легкопроницаемой преграду между интерьером собора и внешним миром. Подавляющая мощь и необычайная открытость пространства, грандиозность и динамичность каменной конструкции, странный свет, льющийся через цветные стекла,— все это вместе сливается в единый, исключительный по своей цельности художественный образ.

Весьма разнообразная романская архитектура в ряде своих, в особенности более поздних, вариантов вплотную приближается к готике. В ряде других вариантов она образует по отношению к готике резкий контраст. Такими контрастными примерами наружной романской и готической архитектуры являются немецкая церковь Марии Лаах (XI — XII века) и французский собор в Реймсе (XIII век). Композиция церкви Марии Лаах построена на сочетании простых и правильных геометрических тел: цилиндра и конуса, призмы и пирамиды. Эти тела подчеркнуто четко выявлены в своей абстрактной геометрической сущности, и не менее четко подчеркнуто их простое примыкание друг к другу. Своим башенным характером, толщиной и большими глухими поверхностями стен архитектура церкви Марии Лаах близко сродни средневековому военному замку. Абстрактность и глухота этих каменных геометрических объемов оживляются расположенными на самом верху двойными арочными окнами и аркадами открытых галерей, причем и эти окна и галереи ближе всего напоминают дозорные вышки замка с их устремленностью в окрестные дали природы. В скупом украшении стен главную роль играют плоские арки, цепи плоских арочек и плоские узкие вертикальные полосы, так называемые лизены или лопатки. Этот архитектурный орнамент не разрушает четких форм каменных стен, хотя несколько умеряет впечатление их толщины. Не уничтожает он и какой-то изолированности, которая особенно чувствуется в нижней, более глухой половине здания. С этой изолированностью целого внутренне гармонирует странная нереальность его венчающих частей, в особенности средней башни, напоминающей жилой дом причудливой формы, пустой, с открытыми пролетами окон.

После молчаливых башен церкви Марии Лаах Реймсский собор поражает сложностью и декоративной насыщенностью своей архитектуры. Его фасад не молчит, а стремится показать и рассказать как можно больше городской толпе, притекающей к нему. Покрывающие его бесконечные скульптурные изображения — своеобразная «библия в картинах», воплощенное в камне мировоззрение раннего средневековья. В этом обилии теснящейся на фасаде скульптуры словно нашла себе отражение шумная городская рыночная сутолока: в соборе нет и тени изолированности от внешнего мира. Изолирующая стена здесь почти уничтожена, заменена сквозным архитектурным костяком. Архитектурные детали предельно утоньшены, превращены в каменный ажур, слиты со скульптурой в сложное кружево изумительно тонкого, красивого и разнообразного рисунка, поражающее своим богатством и изобретательностью. Фигуры то располагаются тесным строем в горизонтальную ленту целого этажа — наверху,

то стоят поодиночке, разделенные пролетами окон, — во 2-м этаже, то образуют сложные сцены — во фронтонах порталов, то вытягиваются в стрельчатые арки — над входами, то вновь располагаются в горизонтальные ряды — по бокам от входных дверей. При этом везде сплетения фигур в орнаментальные ряды соответствуют основным архитектурным линиям, членениям и поверхностям. Во всем этом разнообразии и богатстве нет поэтому и тени путаницы, все подчинено основным ясным и крупным ритмам, все звучит стройно и полнозвучно, как руководимый опытной рукою оркестр.

Чтобы почувствовать гениальный артистизм композиции фасада Реймсского собора, достаточно сопоставить друг с другом, например, частый, равномерный и масштабно единообразный ритм ленты скульптур третьего этажа с энергично нарастающим к середине ритмом увенчанных пятью треугольными фронтонами трех нижних порталов с примыкающими к ним двумя крайними простенками. Замечательно сложное ритмическое нарастание высотности форм кверху, в частности соотношение высоты двух промежуточных горизонтальных поясов: первого — между окнами второго этажа и карнизом первого этажа, второго — указанной выше ленты скульптур под окнами верхних башен. Согласуясь с архитектурными членениями, скульптура фасада Реймсского собора не подчиняется им всецело, не везде укладывается в их рамки. В результате отграничение одной части от другой, например одного этажа от другого, в Реймсском соборе лишает его элементарной простоты, которая наблюдается, например, при переходе от одного объема к другому в церкви Марии Лаах. Там формы слагаются, здесь они срастаются друг с другом. В особенности это сказывается на силуэте здания, контуры которого поднимаются кверху не крупными и геометрическими ясными уступами, а своеобразно непрерывными линиями и напоминающими растение островерхими формами и пучками, которые смягчают и маскируют переходные грани от одного крупного объема к другому, лежащему над ним. Та же непрерывность переходов, которая характеризует композицию фасадной поверхности, лежит в основе развертывания композиции из глубины кнаружи.

В церкви Марии Лаах архитектурная оболочка представляет собою как бы толстую, гладкую скорлупу, ясно отграничивающую центральное пространственное ядро здания или отдельной крупной его части от внешнего пространства. В Реймсском соборе она стала такой ажурной и так разрослась и разветвилась во внешнее пространство, что абсолютно потеряла характер скорлупы и вместе с этим ее изменением исчезла при взгляде на здание снаружи и ясная отграниченность внутреннего пространства от окружающей его воздушной среды.

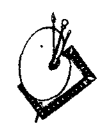
Взаимоотношение здания и среды — вообще чрезвычайно важная и сложная сторона художественного образа всякого архитектурного произведения, богатая конкретным содержанием, многообразная по своим формам и по своему выражению. Один французский любитель острого слова говорит, что «архитектура — это искусство вписывать линии в небо». В этом парадоксе отражено совершенно правильное наблюдение, что архитектурные контуры и силуэты здания обогащают наше художественное восприятие неба и воздушного пространства. Архитектура меняет облик неба и окружающего ее наружного пространства, так же как архитектурное оформление стен и обстановка меняют или, вернее, создают художественный облик внутреннего пространства ин-

терьера. Та или иная оклейка стен и обстановка комнаты делают комнату тесной или просторной, уютной или неуютной, веселой или мрачной и т. д. Архитектура есть как бы обстановка пространства природы. Архитектура вписывает, разумеется, не только линии и не только в небо. Она вписывает объемы в небо, в воздух, в пространство сада, парка, улицы, площади и т. д. и вливает новую, добавочную струю в художественную атмосферу окружающей ее природы или городского пространства. При этом удельный вес архитектуры в ее художественной комбинации с природой может быть мал, но может быть и огромен, как это имеет место, например, в ближайшем окружении Реймсского собора. Благодаря собору пространство вокруг него стало иным. Особенно важную роль при этом играет ажур и разрастание архитектурной оболочки собора.

Из множества архитектурных форм и мотивов, образующих художественное целое этой архитектурной оболочки, особенно интересны три: это порталы, башенные окна и аркбутаны.

Расширяющиеся кнаружи ниши порталов, опущенные почти до уровня самой площади, распространяют вокруг себя атмосферу доступности, красоты и городского уюта, делают уютной самую площадь, создают пространство, по своему настроению прямо противоположное тому, которое окружает толстые каменные стены многих внутренне замкнутых романских соборов. Башенные окна совершенно иные по своему художественному содержанию. В них сосредоточилась квинтэссенция готической мистики с ее фантастикой, с ее добрыми и злыми силами, начиная от изображенных на фасаде святых и кончая страшными химерами, широко известными по парижскому собору Нотр-Дам (Парижской богоматери). Вытянутые пропорции этих ажурных башенных окон, их огромные размеры и постановка где-то высоко в воздухе так странны, сквозящие через них темные башенные интерьеры так таинственны и благодаря своей незастекленности и ажурности так доступны из воздушного простора, что при взгляде на них отпадает мысль о их каком бы то ни было житейском назначении.

Придавая всему тайный, символический смысл и насыщая соответствующим художественным выражением самые архитектурные формы, готика превратила в ребра каких-то невиданных огромных химер и аркбутаны, передающие распор сводов центрального нефа на пристроенные к наружной стене массивные каменные столбы — контрфорсы. Скелет здания разросся в виде аркбутанов в окружающее собор пространство и окрасил его своей странной и выразительной динамикой.



Н. Виноградова

ДРЕВНИЙ КИТАЙСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Наиболее известными пейзажистами Танской эпохи были Ли Сысюнь (651—716), его сын Ли Чжао-дао (670 -730) и Ван Вэй (699—759), работавшие в столице при императорском дворе.

Картины Ли Сы-сюня и Ли Чжао-дао ярки и насыщены красками. Густо-синие и зеленые горы обведены золотым контуром, белые облака перерезают острые, как копья, вершины скал, красные строения или мосты яркими пятнами дополняют общее радостное звучание колорита.

Пейзажи этих двух живописцев отличаются огромной внутренней жизнеутверждающей силой и поражают почти ювелирной драгоценностью фактуры и отделки деталей. Зрителю кажется, что изображенная на длинном свитке природа, фантастическая и сказочная, создана вырвавшимися из недр земли фонтанами драгоценной лавы, которая застыла на ее поверхности сверкающими остроконечными глыбами самоцветов. Отзвук настроений, переданных в танских пейзажах, можно найти в созвучных им стихах танского поэта-жизнелюбца Ли Бо (701—762):

За сизой дымкою вдали
Горит закат,
Гляжу на горные хребты,
На водопад,
Летит он с облачных высот
Сквозь горный лес —
И кажется: то Млечный Путь
Упал с небес.

Пейзажи Ван Вэя, написанные только черной тушью, мягки и лиричны. Он наполняет их легкой дымкой, размывами черной туши стремится передать воздушное пространство.

Он сам, сначала блистательный придворный сановник, живописец и музыкант, затем отшельник и монах, удалившийся на лоно природы, пишет лирические стихи, настроением которых проникнуты и его пейзажи. Недаром критики танского времени писали, что его стихи были подобны картинам, а картины подобны стихам.

Однако более всего танские стихи созвучны с пейзажами последующей блестящей эпохи расцвета средневекового искусства Китая — периода Сун (960—1279).

В эту «классическую эпоху» китайской живописи пейзаж достигает вершины своего развития.

При кайфынском дворе, в организованной по танской традиции Академии искусств, в кругах сунской городской интеллигенции культивировались занятия музыкой и каллиграфией, изучение танской лирики, собирание старинной живописи и занятие естественными науками. Это был поистине блестящий период, когда появилось большое количество теоретических трудов, посвященных вопросам искусства, когда от художников требовалась не только большая верность натуре, но и умение показать изменчивость природы, ее особенности и настроения. Природа и в это время в восприятии средневековых китайцев имела глубоко символический смысл. Гибкий и полый внутри бамбук был символом мудрого ученого, способного противостоять невзгодам жизни, прекрасный цветок лотоса являлся символом чистоты, так как вырастал из грязи незапятнанным, а вечнозеленая сосна служила аллегорией долголетия. Однако, несмотря на идеалистическое понимание мироздания и его законов,

стремление поэтов и художников к проникновению в жизнь вселенной определялось, главным образом, все возрастающим живым и непосредственным интересом к окружающему человека миру. Хищная желтая иволга, схватившая крепким изогнутым клювом гусеницу, или мохнатые обезьяны, раскачивающиеся в ветвях тропического леса, или стайка шумных воробьев, опустившихся на дерево,— вот круг тем, вдохновлявших многих сунских живописцев.

Так называемый жанр «цветов и птиц» достиг именно в это время своего наивысшего расцвета. Для каждой картины художники придумывали красивые поэтические названия, часто стихи танских и сунских поэтов вписывались в картину.

Пейзажи XI — начала XII века, в отличие от танских радостных картин природы, изображают мир могучим и огромным, полным сурового величия. По большей части эти картины монохромны и написаны только черной тушью, лишь слегка подцвеченной другими красками.

На длинном горизонтальном свитке один из виднейших живописцев этого периода Го Си (ок. 1020 -1090) располагает вдали бесконечные цепи гор, закрывающие хмурое небо, утонувшие в волнах мягкого тумана деревенские хижины и могучие старые сосны на первом плане. Бесконечно далекой и неясной кажется полоса воды у подножия гор. Вся природа словно погружена в глубокий сон. Настроением величавого осеннего покоя проникнуты голые, мягкие по очертаниям горные вершины, которые художник намечает легкими размывами черной туши. Весь пейзаж построен только на нюансах одноцветной туши, на сочетании ее четких графических линий и мягких, расплывчатых пятен. Однако зритель ощущает и влажность осеннего воздуха, и блеклость приглушенных осенних красок. Это умение немногими средствами создать единую и цельную картину природы, проникнутую глубоким настроением, является результатом длительного раздумья и изучения художником ее особенностей. В поэтическом трактате Го Си излагает свои наблюдения над природой, поражающие зоркостью, богатством знаний и почти научной точностью. Он считает, что красота природы заключена в ее беспрерывной изменчивости. Чтобы понять ее, нужно познать все изменения, которые рождаются и в переживаниях самого человека, путешествующего среди просторов природы: «Смотришь ли ты на гору вблизи или дальше и с еще большего расстояния, это все та же самая гора. Но чем дальше от нее удаляешься, тем больше изменяется она для глаза... Туман, лежащий над пейзажем, различен в разные времена года. Весенний туман светел, как улыбка, летний — голубой, как капля воды, осенний — чист, как только что нарядившаяся женщина, зимний туман слаб, как сон».

В своих картинах Го Си развивает традиции танских пейзажей, но он уже далеко отходит от них в понимании широты пространства и умении передать зрителю ощущение эпической гармонии мира.

Горы и реки, водопады и горные обвалы, тихие цветущие долины среди острых вершин, манящие дали и прозрачные горные озера — все запечатлено в картинах сунских живописцев. Вот усталый путник подъехал к заброшенной каменной стене, на которой высечена древняя надпись. Кругом природа пустынна и дика. Гигантские корявые высохшие сосны стоят на голых скалах, их ветви обвили старый камень. Какой фантастической и суровой поэзией проникнут этот пейзаж художника Ли Чэна (работал в 960—990-е годы)!

И какой мягкой силой веет от картин Ми Фэя (1051—1107), где лишь несколько поросших лесом вершин выделяются в смутном мареве тумана!

Эпические стихи танских поэтов как бы дополняют смысл этих картин музыкальным ритмом своих строф:

Тишина застыла над рекою Сян,
Клены желтизною навевают грусть.
Суета мирская — лишь один обман.
Но спешат к ней волны, словно в океан.
Прилетел на остров одинокий гусь.
Догорает солнце над хребтами гор.
Как листок опавший, челн поплыл в простор,
И ему вдогонку мой стремится взор.

Зрителя, который рассматривает пейзажи этого времени, поражает разнообразие их аспектов. Все пейзажи XI — начала XII века грандиозны. Однако одни из них лаконичны до предела, другие, при большой цельности, показывают восхищенному взору человека множество мельчайших подробностей из жизни природы. Рыбаки удят рыбу неводом, утки плавают в тихих заводях у подножия гор, олени пасутся среди лугов. Зритель чувствует себя то путешественником, то исследователем, то горным путником, внимательному взгляду которого мир показан во всем широком красочном великолепии, во всем многообразии. Человек, даже если он и не изображен в картине, всегда как бы незримо присутствует в каждом пейзаже, так как именно глубоко человеческими чувствами одухотворены средневековые китайские свитки.

В 1127 году Китай пережил огромное потрясение. Напавшие на страну кочевники чжурчжэни захватили сунскую столицу Кайфын. В богатом торговом городе Ханчжоу, куда вместе с императорским двором бежала большая часть кайфынской интеллигенции, вновь была организована Академия искусств, в которой художественная жизнь продолжалась с прежней интенсивностью. Однако настроения и стиль пейзажей, где художники кистью и тушью, равно как и в стихах, выражали свои мысли и чувства, сравнительно с кайфынским периодом значительно изменяются. В этот период борьбы против завоевателей, разочарований и гибели многих людей в пейзажной живописи усиливается пристальное и любовное внимание к природе своей страны. Меняется и характер пейзажа и его содержание. На смену приподнятым, полным пафоса грандиозным ландшафтам, характерным для ранних сунов, приходит пейзаж, воспевающий мягкую, тихую и нежную природу, лишенную искусственной красоты, простую и даже будничную. Настроения, переданные через пейзаж, часто грустны или тревожны.

Маленькая лодка затерялась среди безбрежной глади воды. Вся природа как бы усыплена настроением грусти мягкого зимнего дня. Неяркий свет освещает открывшийся взору туманный простор. Здесь нет ни скал, ни деревьев. До самого горизонта простирается пелена водной глади. Берега и небо исчезли, слившись с мглистой дымкой, и лишь одинокая фигура рыбака в челноке качается на волнах.

Зритель видит только эту лодку и золотисто-коричневый фон картины, на которой художник лишь намеками сообщает ему свои настроения. Однако он

испытывает глубокие и волнующие чувства, так как этот маленький пейзаж будит в нем фантазию, заставляет словно смотреть за пределы картины. Живописные средства здесь просты: ровная поверхность воды чуть тронута легкими волнистыми штрихами, обозначающими течение и как бы оживляющими ее. Легкие размывы туши создают глубину воздушного пространства.

Эта картина настолько проникнута поэзией, что стихотворение одного из танских поэтов воспринимается как непосредственный аккомпанемент к ней, как пейзаж в словах:

Направлена лодка
На остров, укрытый туманом.
Уже вечереет —
И путник печалью охвачен.
Просторы бескрайни —
И снизилось небо к деревьям.
И волны прозрачны,
И месяц приблизился к людям.

Эта маленькая картина написана знаменитым художником Ма Юанем (работавшим в 1190 1224 годах), создателем пейзажей, проникнутых тонким лирическим чувством. Его картины, по большей части монохромные, написанные черной тушью с подцветкой, в единой тональности, изысканно просты и немногословны. Обычно они построены намеренно асимметрично, что придает им еще большую взволнованность, особую воздушность и пространственность. Сосредоточивая внимание на главном и отбрасывая детали, он использует все богатство каллиграфической линии: то плавной, то изломанной и резкой. Сочетаясь с большой живописностью, она придает его произведениям остроту и ясность и в то же время мягкость и воздушность.

Так, маленькая сцена — стайка уток, ныряющих в тихой заводи около скалы, под только что распустившимися нежными цветами сливы мэйхуа, которая густо проросла в расселинах скал,— служит художнику поводом, чтобы передать ощущение весеннего дня, жизни мирной, полной очарования светлой природы.

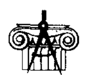
Пейзажи Ся Гуя (работавшего в 1190—1225 годах) по силе эмоций близки к пейзажам Ма Юаня. Однако его чувства выражены еще острее, еще активнее. Природа картин Ся Гуя полна тревоги, взволнованна и неспокойна. Его художественная манера своеобразна. Для большей выразительности он отходит подчас от четкой ясности каллиграфических линий и очерчивает предметы широкими свободными мазками, а часто и пятнами туши.

В картине «Буря» художник на узком вертикальном свитке изобразил надвигающуюся грозу, срывающую все на своем пути, почерневшую реку и пригнувшиеся к земле деревья. Для усиления настроения он показывает наверху выступающую из налетевшего шквала скалу, где, словно эхо, в пригнувшихся кустах и травах видны отголоски бури. Быть может, и эта картина имела свой символический подтекст...

Не все художники работали в столице, при дворе императора. Многие из сунских живописцев состояли в различных буддийских сектах и, отказываясь от мирской жизни, уходили в монашество, предаваясь созерцанию на лоне природы. Большой известностью в истории китайского искусства пользуются художники буддийской секты Чань, работавшие в XII — XIII веках. Эта секта, призывая к уходу от светской жизни, проповедовала достижение истинной мудрости путем созерцания. Пейзажная живопись считалась одним из средств выражения мистических идей этой секты. Художники этого направления, стремясь выразить как бы саму сущность предмета, создавали смелые, чрезвычайно меткие и обобщенные образы несколькими беглыми штрихами, заставляя зрителя домысливать недосказанное. Такое острое ощущение натуры передается в картине Му Ци, где на старой высохшей сосне словно единым мазком туши изображена мрачная хохлатая птица, спрятавшая голову под крыло.

Живописцы секты Чань были настроены оппозиционно к академии с ее стремлением к детальному изучению натуры. Однако общие реалистические стремления Сунской эпохи и ее единый творческий дух сказались во всех школах и направлениях живописи этого времени.

А. Цирес



МЕДРЕСЕ УЛУГБЕКА И МАВЗОЛЕЙ ТИМУРА ГУР-ЭМИР В САМАРКАНДЕ

В то время как в Западной Европе готика доводила до последней степени виртуозности каменную конструкцию и серый каменный наряд своих ажурных соборов, Средняя Азия переживала новый период расцвета своей замечательной архитектуры, основанной на использовании почти единственного местного строительного материала — глины, применяемой в виде кирпича для конструкции и в виде всевозможной керамики (обожженных глиняных изделий), например цветной глазури, для украшения поверхности архитектурных сооружений. Архитектурные формы и композиционные схемы архитектуры Средней Азии этого периода по-прежнему чрезвычайно просты, но она сверкает теперь внутри и снаружи яркими, радостными красками и не уступает готике в отношении величия и монументальности своих памятников. Готика тоже, конечно, любит игру красок и замечательно применяет ее в своих многоцветных окнах-витражах, но среднеазиатская архитектура делает цветным и самый архитектурный остов. Кроме того, она отличается неисчерпаемым богатством рельефного и плоского рисунка в архитектурных орнаментах, иногда сплошь покрывающих внутри и снаружи все части архитектурного сооружения. Пользующимися заслуженной мировой известностью памятниками обладает, между прочим, наш Самарканд, расцвет архитектуры которого относится главным образом ко времени известного своими завоеваниями и своей жестокостью Тимура-Тамерлана и его ближайших преемников, в частности его внука — «ученого на троне», астронома Улугбека. Носящая имя последнего самаркандская медресе построена им в конце первой четверти пятнадцатого столетия.

Медресе — это схоластический мусульманский «университет», высшая богословская школа, где преподавались и элементы различных наук.

Своим фасадом медресе Улугбека выходит на знаменитую площадь Регистан, которая замыкается с двух сторон величественными фасадами более поздних медресе: Тилля-Кари и Шир-Дор. В плане медресе Улугбека представляла собой замкнутый прямоугольный двор, заднюю сторону которого занимала мечеть, служившая в то же время и аудиторией. Вокруг двора шли два яруса открытых наружу арок, за которыми располагались кельи для учащихся. Середина передней стороны занята выходящим на площадь грандиозным порталом. Аналогичные порталы, но меньшего размера, входили в состав архитектуры и трех остальных внутренних сторон двора. На задней его стороне портал служил монументальным входом в мечеть. По углам всего ансамбля возвышались четыре стройных минарета.

Самое замечательное в архитектуре медресе,— несомненно, величественные порталы, в особенности портал наружного фасада, выходящего на площадь. Портал этот имеет значение чисто декоративное, его смысл — лишь в производимом им художественном впечатлении монументальности и величия. Впечатление это достигается необыкновенно простыми приемами, в первую очередь преувеличением размеров портальной ниши, т. е. входа, подчеркиваемым вдобавок контрастом с находящимися в глубине дверями, окаймленными аркой, сходной с нишей по своей форме. Такую же роль, как двери, играют по отношению к портальной нише и аналогичные арочные рамки, украшающие фасад портала и прилегающих к нему стен. Весьма существенное значение для внушительной величественности портала имеет то обстоятельство, что он выделен в самостоятельный объем, возвышающийся над двухэтажным (ранее) фасадом примыкающих частей здания. Тот же портал, но стоящий не изолированно, а включенный в состав многоэтажного здания, производил бы впечатление гораздо менее внушительное. Впечатлению монументальности способствует и геометрическая простота объемной формы портала. Он воспринимается с площади как простая прямоугольная призма с простым по форме вырезом ниши. Вместо сложной готической игры более мелких архитектурно-пластических форм здесь противопоставлены друг другу крупный материальный и полый объем и вместе с ними высокая преграда вертикальной стены и тянущее в себя открытое пространство ниши. Тонко и многозначительно выражена двойная роль входа в портале медресе: открытая портальная ниша и двери в ней открывают путь в глубину, а высокая стена фасада и задняя стена ниши словно заставляют входящего остановиться в почтительном изумлении перед величием и красотой дома аллаха, имя которого вплетено то здесь, то там в пеструю игру украшающих фасад изразцовых узоров. Цветной узорный покров всего главного фасада медресе уничтожает глухость и тяжесть стен, в частности лицевой стены портала, придает легкость и привлекательность создаваемой ею входной преграде.

Архитектура медресе оперирует вообще не тяжелыми кирпичными массами, а легкими поверхностями-оболочками и частями полого пространства ниш. Рельефные детали стен, вроде карнизов, выступов, рустовки и т. п., говорящие о тяжести, толщине и массивности стены, или совсем отсутствуют, или сведены к минимуму; декоративные арочные рамки имеют совсем слабый рельеф и скорее внушают мысль о тонкости стенной оболочки; мелкий орнамент,

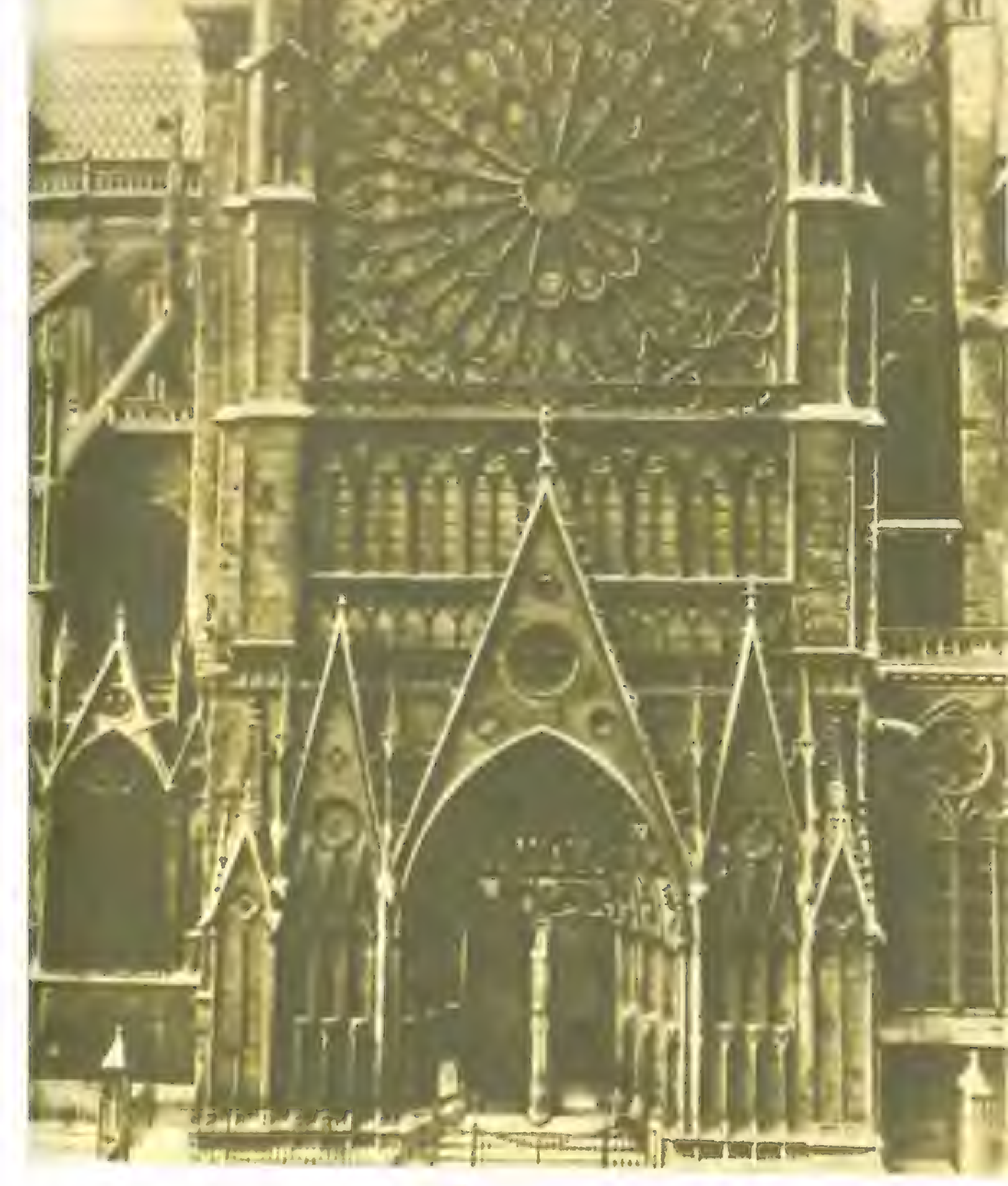


74. ПРИСПОСОБЛЕНИЕ НА ДВЕРИ. *Северная Месопотамия. Начало XIII в. Будапешт. Музей*

▶ 76. ЮЖНЫЙ ПОРТАЛ СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ. *XIII в.*



75. БОГОМАТЕРЬ В СЦЕНЕ РОЖДЕСТВА. *XIII в. Шартр*



77. ПУТЕШЕСТВИЕ В ВИФЛЕЕМ. *Византийская мозаика. Нач. XIV в Константинополь. Кахриэ-Джами.*



78. ДЖОТТО. МАРИЯ С МЛАДЕНЦЕМ. *Деталь фрески. 1305 г. Капелла дель Арена. Падуя.*

79. ДЖОТТО. ПОЦЕЛУЙ ИУДЫ. *Деталь фрески. 1305 г. Капелла дель Арена. Падуя*



80. ДЖОТТО. ИОАХИМ У ПАСТУХОВ. *Фреска. 1305 г. Капелла дель Арена. Падуя.*



81, 83. Ф. БРУНЕЛЛЕСКИ КА ПЕЛЛА ПАЦЦИ О. *1430 г. Флоренция*



82. Ф. БРУНЕЛЛЕСКИ. КУПОЛ ЦЕРКВИ САН-ЛОРЕНЦО. *Ок 1420. Флоренция.*



84. МЕДРЕСЕ УЛУГБЕКА. *1417–1420 гг. Самарканд.*



85. МАВЗОЛЕЙ ТИМУРА. *1404 г. Самарканд.*

идущий к тому же частично диагональными узорами, также устраняет мысль о тяжести кладки; в том же направлении действует и расцветка стен голубыми и синими изразцами, т. е. цветами, необычными для тяжелого строительного камня. Легкость и плоскостность главных поверхностей фасада подчеркивались соседством их с пластическими цилиндрическими формами минаретов и ныне отсутствующими куполами в глубине пролетов между минаретами и порталом. Но помимо того что и минареты и купола были предельно облегчены декоративной обработкой, минареты столь энергично вовлекают в композицию мечети небо и воздушный простор, что их пластика не звучит диссонансом в общем светлом, легком и открытом художественном облике целого. В частности, верхние точки четырех угловых минаретов фиксировали границы верхней, воздушной зоны открытого пространства двора, как бы вводили в состав архитектуры медресе кусок этого открытого пространства над двором и над крышами и тем самым создавали облегчающий всю композицию переход от архитектурных масс здания к воздушному простору вечно синего самаркандского неба. И с безоблачным покоем этого неба как-то особенно роднятся простые, крупные, монументельно-спокойные архитектурные формы медресе. Но этот покой далек от тяжелой неподвижности каменной толщи; он весь насыщен жизнью цвета и легкой, изысканной динамикой бесконечно разнообразной узорной игры.

Несколько иное соотношение тех же архитектурных мотивов наблюдается в не менее замечательном самаркандском памятнике того же времени — в мавзолее Тимура и тимуридов, известном под именем Гур-Эмир. Здесь также налицо комбинация простых крупных геометрических форм и живого, красочного орнамента, покрывающего все их наружные и внутренние поверхности. Но, наряду с примыкающей к мавзолею ансамблевой группировкой раздельных архитектурных объемов (порталов, минаретов и т. д.), на первом плане здесь необычайная мощь и компактность формы основного архитектурного массива. Впечатление исключительной мощи достигнуто здесь, так же как в портале медресе Улугбека, преувеличением привычных размеров определенной архитектурной детали, в данном случае напоминающего дыню купола. Купола чисто геометрической, например полушаровой, формы могут быть гораздо больше по своим размерам, но не производят обычно того впечатления огромности, которое свойственно большим куполам, напоминающим формы органического мира, во много раз меньше, чем подражающие им архитектурные формы. Внушительность размеров куполов органического типа, например луковичных, по большей части в значительной мере уничтожается высокой постановкой их над основным массивом культового здания и естественно стирается по мере удаления от них зрителя. В Гур-Эмире огромный дынеобразный купол поставлен необычно низко и близко к зрителю, и, таким образом, его огромность выявлена с исключительной художественной силой. С низкой постановкой купола тесно связан другой, не менее важный композиционный момент — его пропорции по отношению к целому зданию. В Гур-Эмире купол — не сравнительно небольшая часть или частица общего объема архитектурного сооружения, а огромная его часть, занимающая почти треть высоты целого и почти равная ему по своей толщине. В результате гигантская сине-лазоревая «стеганая шапка» купола почти подавляет основной, нижележащий архитектурный массив. Но это подавляющее действие смягчается

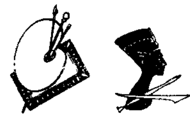
покрывающей все легкой цветной декорацией и внушительной массивностью нижних частей: мощного цилиндрического барабана под куполом и простой восьмигранной призмы внизу.

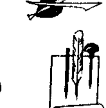
Декорация Гур-Эмира не менее замечательна, чем его архитектурные формы. Снаружи он облицован желтыми терракотовыми кирпичами, на фоне которых выложены синей, голубой и белой изразцовой мозаикой различные надписи и декоративные узоры; поверхность купола вся была покрыта синими и голубыми изразцами. С исключительным великолепием Гур-Эмир был украшен внутри. Панели из молочно-зеленого оникса, мраморные резные ленты, цветная роспись, позолота, ажурные окна, изумительная деревянная инкрустация дверей — все это должно было сливаться в единую гармонию с величественно-спокойным пространством интерьера Гур-Эмира (впоследствии лишившегося значительной части своего декоративного убранства).

Замечательная декорация и архитектура самаркандских памятников не стоит, конечно, особняком среди богатой истории восточного искусства. Она была возможна лишь на почве высокоразвитой художественной культуры, черпавшей свою свежесть из вековых источников народного творчества.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ







Ф. Энгельс

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

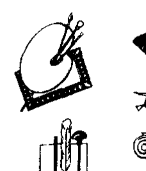
Современное исследование природы — единственное, которое привело к научному, систематическому, всестороннему развитию, в противоположность гениальным натурфилософским догадкам древних и весьма важным, но лишь спорадическим и по большей части безрезультатно исчезнувшим открытиям арабов, – современное исследование природы, как и вся новая история, ведет свое летосчисление с той великой эпохи, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда национальному несчастью, Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы – Чинквеченто и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований. Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации и современное буржуазное общество; и в то время как горожане и дворянство еще продолжали между собой драку, немецкая Крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне,— в этом уже не было ничего нового,— но за ними показались предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах. В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре за этим классическую эпоху своей литературы. Рамки старого orbis terrarum[1] были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве прямо сбросили ее и при-

[1] Буквально: круг земель; так назывался у древних римлян мир, земля.

няли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века.

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержавшую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой» XVI века. Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы.

И исследование природы совершалось тогда в обстановке всеобщей революции, будучи само насквозь революционно: ведь оно должно было еще завоевать себе право на существование. Вместе с великими итальянцами, от которых ведет свое летосчисление новая философия, оно дало своих мучеников для костров и темниц инквизиции. И характерно, что протестанты перещеголяли католиков в преследовании свободного изучения природы. Кальвин сжег Сервета, когда тот вплотную подошел к открытию кровообращения, и при этом заставил жарить его живым два часа; инквизиция по крайней мере удовольствовалась тем, что просто сожгла Джордано Бруно.




И. Тэн

ХАРАКТЕР ЧЕЛОВЕКА В ЭПОХУ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Воображение итальянца отличается классическим характером, т. е. латинским, подобным характеру древних греков и римлян: в доказательство этого имеем не только произведения времен Возрождения, скульптуру, здания и живопись, но и средневековую архитектуру и новейшую музыку. В средние века готическая архитектура, распространившаяся по всей Европе, проникала в Италию медленно, и то лишь в форме слабых подражаний; встречаемые в ней две вполне готические церкви — одна в Милане, а другая в Ассизи — построены иностранными архитекторами; даже в эпоху германского нашествия, при самом сильном увлечении христианством, итальянцы строили все в древнем еще стиле; возобновив этот стиль, они сохранили вкус к массивным формам, к сплошным стенам, к умеренному украшению, к естественному и ясному освещению, и здания их, по своему виду силы, веселости, ясности и легкого изящества, составляют контраст с грандиозной сложностью, обилием мелких украшений, скорбным величием и мрачным сильно измененным освещением зданий по ту сторону Альпийских гор. Точно так же и в наше время их певучая, отчетливо ритмованная музыка, приятная даже и в выражении трагических чувств, противополагает свою симметричность, свою округленность, свои каденции, свой театральный гений, горделивый, блестящий, ясный и вместе ограниченный - немецкой инструментальной музыке, столь грандиозной и свободной, подчас столь неопределенной, способной с таким совершенством выразить самые легкие, воздушные грезы, самые заветные сердечные движения и те недоступные тайны мечтательной души, которыми она в своих гаданиях и своих уединенных волненьях прозревает бесконечное и всю прелесть запредельного, заманчивого dahin («туда»).

Если мы, обратив внимание на то, как итальянцы и вообще народы латинского племени понимают любовь, нравственность и религию, если рассмотрим их литературу, нравы и их взгляд на жизнь,— мы в бесчисленных глубоких чертах подметим тот же самый род или склад воображения. Отличительная черта его — талант и вкус к порядку, стало быть, к правильности, к гармонической и строгой форме; оно не так гибко и проницательно, как германское воображение, оно более держится внешности, нежели идет в глубину; наружное украшение предпочитает оно внутренней правде; оно более расположено к идолопоклонству, чем к религиозности, более живописно и менее умозрительно, более определенно и изящно. Оно лучше понимает человека, нежели природу, лучше понимает человека в обществе, нежели человека-варвара. С трудом поддается оно на то, чтобы, подобно первому, изобразить дикость, загрубелость, странность, чистую случайность, беспорядок, неожиданный взрыв своевольных сил, бесчисленные и неуловимые частности какой-нибудь особи, каких-нибудь низших или невзрачных тварей, глухую и темную для нас жизнь, распространенную во всех слоях и сферах существования; оно не может назваться всемирным зеркалом; его симпатии ог-

раничены. Но в своем царстве, в царстве формы оно всемогуще; умы других племен кажутся перед ним грубыми и дикими; одно оно открыло и передало нам естественный порядок идей и образов.

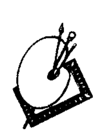
Из двух великих народов, у которых воображение это выразилось самым полным образом, один, французы,— более северный, более прозаический и более общежительный народ – избрал своим делом порядок чистых идей, т. е. метод рассуждения и искусство беседы; другой, итальянцы, более южный, художественный и более склонный к образам народ — избрал своим делом порядок чувственных форм, я хочу сказать: музыку и пластические искусства. Этот-то врожденный талант, очевидный с самого его начала, проглядывающий во всей его истории, оставивший отпечаток свой на каждой его мысли и на каждом действии, встретив в конце XV столетия благоприятные для себя обстоятельства, произвел обильную жатву в высшей степени художественных произведений.

В самом деле, Италия в то время, вдруг или почти вдруг, имела не только пять или шесть великих живописцев необыкновенного таланта и выше всех тех, какие появились впоследствии: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Джорджоне, Тициана, Веронезе, Корреджо, но еще и целую массу знаменитых и превосходных живописцев: Андреа дель Сарто, фра Бартоломео, Понтормо, Альбертинелли, Россо, Джулио Романо, Полидоро Караваджо, Приматиччо, Себастиано дель Пиомбо, Пальму Старшего, Бонифацио, Париса Бордоне, Тинторетто, Луини и бесчисленное множество других менее известных художников, воспитанных в том же вкусе, обладателей того же стиля, образующих все вместе целое полчище, которого те являются лишь главными вождями; сверх того, тут вы встретите почти столько же отличных ваятелей и зодчих, некоторые из них явились несколько ранее, большинство же может быть названо современниками. Гиберти, Донателло, Джакопо делла Кверчиа, Баччо Бандинелли, Бамбайа, Лука делла Роббиа, Бенвенуто Челлини, Брунеллеско, Браманте, Антонио ди Сан-Галло, Палладио, Сансовино; наконец, вокруг этих групп художников, столь разнообразных и столь богатых, теснится толпа знатоков, покровителей, покупателей, а за ними многочисленное общество не только из дворян и ученых, но и из мещан, ремесленников, монахов, простолюдинов.

Отсюда понятно, почему преобладавший в то время изящный вкус был естествен, самобытен и всеобъемлющ: произведения, отмеченные именами великих художников, возникали под непосредственным влиянием симпатий и понимания всего окружающего общества.

Итак, на искусство эпохи Возрождения нельзя смотреть, как на результат счастливой случайности; тут не может быть и речи об удачной игре судьбы, выведшей на мировую сцену несколько более талантливых голов, случайно произведшей какой-то необычайный урожай гениев-живописцев; едва ли можно отрицать, что причина такого чудного процветания искусства крылась в общем расположении к нему умов, в изумительной к нему способности, расположенной во всех слоях народа. Способность эта была мгновенная, и само искусство было таково же. Началась она и окончилась в определенные эпохи. Способность эта развилась в известном, определенном направлении; искусство развилось в том же направлении. Она — тело, а искусство — тень; оно неотступно следует за ее рождением, ее возрастанием, упадком и направлением.

Она приводит и уводит его с собою и заставляет изменяться согласно тем переменам, какие испытывает сама; во всех своих частях и в целом своем развитии искусство вполне от нее зависит. Она достаточное и необходимое его условие: поэтому ее-то и надо изучить во всей подробности, чтобы понять и уяснить себе искусство.



М. Алпатов

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ФРЕСКАХ ДЖОТТО КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА В ПАДУЕ

Образ человека, мужественно переносящего свои испытания и спокойно взирающего на окружающий мир, проходит лейтмотивом через падуанский цикл Джотто. Человек у Джотто противостоит ударам судьбы, как древний стоик. Он готов покорно сносить свои невзгоды, не падая духом, не отступая от правды, не ожесточаясь против людей. Такое понимание не противоречило средневековой церковной морали. Но оно поднимало человека, утверждало его самостоятельное бытие, придавало ему бодрость, привязывало к земному...

Отношение Джотто к стоической этике находит себе аналогию в воззрениях Данте, которые он высказал в своем трактате «Пир». «Было много древних философов — и среди них первый и величайший Зенон, — которые считали и верили, что целью человеческой жизни служит строжайшая добродетель, т. е. строго и безоговорочно следовать правде и справедливости, не проявляя страданий, не выражая радости, без приступов страстей. Эту добродетель они считали чем-то таким, что, независимо от пользы и вознаграждения, само по себе по здравому размышлению достойно похвалы. Эти люди и их приверженцы назывались стоиками, и к ним принадлежал также превосходный Катон...»

Основы героизма человека у Джотто заключались в его деятельном отношении к жизни. В этом отличие человека Джотто от человека Дуччо, Джованни Пизано, Симоне Мартини и других его современников. Человек Дуччо часто проникнут безотчетной печалью; человек Джованни — страстная натура, изживающая себя в мгновенных вспышках страсти; человек Симоне Мартини, этого любимца Петрарки,— мечтатель, погруженный в личные переживания. Человек Джотто находит приложение своих деятельных сил в отношениях к другим людям, в своей неразрывной связи с миром себе подобных.

В передовых итальянских коммунах XIII века социальные проблемы, вопросы устройства общества рано приобрели первостепенное значение. Здесь сложились новые общественные формы, которые на долгие годы определили развитие европейской цивилизации; впервые вопросы отношений человека к человеку были поставлены на почву конкретности, причем их не оттесняла на второй план проблема средневековой теологии: отношение человека к богу. Социальные учения заняли здесь особое внимание передовых мыслителей.

Недаром даже путь восхождения Данте к небесному блаженству насыщен неотлучной горечью его земных воспоминаний, в первую очередь о социальных противоречиях родного города. Джотто удалось включить в свое искусство основную тему всей итальянской культуры XIII века, сблизив церковное искусство с проблемами общественной морали, чего не решался сделать ни один художник до него...

Круг переживаний человека в творчестве Джотто довольно ограничен. Человек только начинает обретать свое достоинство. Он еще не знает гордого самосознания, идеала личности гуманистов. Неразрывно сопряженный с другими людьми, он в этой сопряженности обнаруживает еще свою зависимость. Отсюда основная гамма его переживаний: надежда, покорность, любовь, печаль и в редкие мгновения гнев. Только любознательность, ясность мысли позволяют человеку подняться над своей судьбой. Эта жажда знания была знакома и Данте, который даже в Раю, среди безмятежного блаженства, лицезрея огненное небо, чувствует в груди нестерпимое желание узнать первопричину вещей.

Один из самых трогательных образов человека, созданных Джотто,— это Христос в сцене «Поцелуй Иуды». Этот образ уже не раз сопоставлялся с фреской на ту же тему, выполненной каким-то римским мастером в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, и это сравнение настолько наглядно раскрывает то новое, что принес с собою Джотто, что всякий, желающий отдать себе отчет в притягательной силе образа Джотто, чувствует потребность вернуться к этому сравнению.

Группа Христа и Иуды в Верхней церкви строится в согласии с византийской традицией и словами текста. Величественная фигура Христа занимает центральное место среди сбившейся толпы воинов и учеников. Слева к Христу подходит Иуда, чтобы его поцеловать; по этому знаку воины узнают Христа и берут его под стражу. Если рассматривать голову Христа отдельно, трудно догадаться, что Христос является участником сцены, полной высокого драматизма. Лицо Христа отмечено печатью величия вседержителя, Пантократора, восседающего на престоле, грозного судии, но не страдающего бога. Он взирает строгим взглядом, полным укоризны и гнева, но, кажется, ничего не замечает перед собой. Облик Иуды с его косящими глазами отмечен печатью злодейства и преступности; но он собирается поцеловать Христа с медлительностью, словно совершает обряд, словно предательский поцелуй не является выражением его коварной природы.

Джотто произвел такой же смелый переворот в своем толковании этой сцены, как много позже Леонардо в своей «Тайной вечере». «Иконная схема» уступает место напряженному драматизму во всей его глубоко волнующей человечности. Иуда подходит к Христу и вытягивает губы, чтобы его поцеловать. В ответ на это Христос смотрит ему прямо в глаза пристальным и многозначительным взглядом, который Данте так трогательно описал, рассказывая о своей встрече с Беатриче (Чистилище, XXXI, 68). Этот проникновенный и невыразимый словами взгляд вскрывает глубочайшие недра человеческой души. При этом Христос сохраняет исключительное спокойствие, хотя он, видимо, знает о предательстве ученика. Это спокойствие в соединении с ясным сознанием своей судьбы придает ему характер возвышенного героизма, настоящего стоического мужества.

Лицо Христа в «Поцелуе Иуды» замечательно своими исключительно правильными чертами. Профиль Христа отличается соразмеримостью пропорций античной скульптуры. Джотто поднимается здесь до вершин классической красоты. Его ближайшим предшественником в Италии считают Каваллини. Однако лицо Христа Джотто не похоже на мраморные, академически холодные лица Каваллини. Джотто идет дальше античного идеала человеческой личности. Совершенный человек мыслится им не в счастливом и безмятежном бытии, но в действенных взаимоотношениях с другими людьми.

Прелесть правильного профиля была неизменно связана в классическом искусстве с его обособленностью. Зритель видит человека в профиль, когда он становится для него объектом, красивым физическим телом. Средневековое искусство предпочитало изображение человека лицом к зрителю, потому что, только глядя человеку в глаза, можно было заглянуть в его душевный мир, который, начиная с Августина, стал в центре внимания средневековой мысли. Профильное изображение было восстановлено только готическими мастерами XIII века. Христос Джотто находит в Реймсе свои ближайшие прообразы.

Однако профили в готике остаются разобщенными, фигуры почти не вступают в живое взаимодействие друг с другом.

Только Джотто сумел соединить идеал классической красоты с глубочайшей полнотой душевной жизни человека. Новая живописная система и понимание картины как сценического единства дали ему возможность воплощения образа совершенной личности в ее действенном отношении к окружающему миру и в первую очередь к другим людям.

Мы знаем, что уже греческое искусство эпохи Еврипида стремилось к выражению в скульптуре и живописи напряженного драматического диалога. Примером может служить вазовый рисунок конца V века, победитель Ахилл и побежденная Пентезилея чисто «джоттовский мотив» пристально взирающих друг другу в глаза людей. Однако даже в этом произведении греческий мастер остается верен классическим идеалам. Его внимание настолько привлекают движение фигур, могучее тело Ахилла и изящные, гибкие складки плаща амазонки, что выразительность их взглядов играет значительно меньшую роль, чем в падуанском «Поцелуе» Джотто.

Тема фрески «Христос и Иуда» была, видимо, особенно близка Джотто. Эта тема проходит лейтмотивом через весь падуанский цикл. Во «Встрече Марии и Елизаветы» Мария сохраняет спокойную величавость и строго поставлена в профиль; Елизавета с ее старческим, морщинистым лицом склоняется и стремится заглянуть ей в глаза; Мария величественна и сдержанна, Елизавета более растрогана, и этот контраст составляет основу композиции. Во «Встрече Иоакима и Анны» фигура старца торжественно неподвижна и вырисовывается своим строгим профилем, Анна нежно обнимает его и прижимает к себе. В сцене «Бегство в Египет» похожая на античную богиню спокойная, мужественная Мария восседает на осле, готовая непреклонно сносить все трудности пути, тогда как огорченный Иосиф вопрошающе и взволнованно повертывает к ней голову. В сцене «Иоаким у пастухов» грустный, глубоко сосредоточенный и погруженный в себя старец под бременем незаслуженной обиды стоит перед беспокойно озирающимися пастухами и нежно ласкающейся к нему собачкой. В «Браке в Кане галилейской» Христос, согласно евангельскому тексту,

благословляющей десницей отдает приказание одному из прислуживающих юношей, он обрисован и здесь не как чудотворец, а как учитель, поучающий мудрости, поэтому такими просветленными кажутся слова его, которым внимают и юноши и соседи за столом. В «Оплакивании» группы взволнованных, плачущих женщин и учеников окружают совершенно спокойно вытянутое тело Христа. Богоматерь, сохранявшая стоическое спокойствие в сцене «Встреча Марии и Елизаветы», теперь сама охвачена порывом отчаяния и, склонясь над трупом сына, глядит ему в глаза. Ее волнению противостоит профильный образ Христа, который в смертный час, как подобает стоику, обретает совершеннейшее спокойствие...

«Оплакивание Христа» принадлежит к числу наиболее зрелых композиционных решений Джотто. Джотто воспринимает событие смерти эпически, с чувством неизбежности свершившегося. «Оплакивание Христа» — это сцена прощания с умершим горюющих о нем людей. Христос лежит, как бездыханный труп, но сохраняет все благородство и величие наконец-то обретшего мир героя; душевное волнение окружающих разбивается об его бесстрастие, как в «Тайной вечере» Леонардо волнение испуганных апостолов бьется о гранитное спокойствие центральной фигуры Христа.

Вся сцена задумана как единое целое. Художник ясным взглядом охватывает действие и строит драматическую сцену, сопоставляя различные оттенки душевных переживаний. Узлом композиции служит прощание богоматери, припавшей к трупу любимого сына. Она крепко обняла его голову и смотрит ему в лицо, как бы надеясь прочесть в нем последние признаки жизни. Это — отчаяние, не находящее ни слов, ни слез, ни жестов. Внешнему спокойствию матери, ее безмолвному горю противопоставлено отчаяние Марии Магдалины, женщины, сжимающей заломленные руки, и всплеснувшего руками Иоанна, горе которых находит облегчение в слезах и в патетическом жесте. Этой группе соответствуют парящие наверху ангелы. В «Оплакивании» в Ассизи они указывали путь Марии Магдалине. Здесь они включены в эмоциональный строй сцены, так как несутся стремительным вихрем, в котором мы угадываем безудержную горесть и отчаяние людей в их чисто лирическом выражении. Справа, у самого края картины — там, где стоят старец с полотенцем и чернобородый мужчина, волна скорби несколько затихает. В этих фигурах нет ни безутешного отчаяния Марии, ни шумного изъявления печали Иоанна. В них сосредоточена приглушенная сдержанная грусть.

Высокое душевное напряжение «Распятия» Чимабуэ можно сравнить с лирическим порывом Джакопоне да Тоди. Созерцательность Джотто, грация эмоций и целостное восприятие сцены глазом наблюдателя напоминают Данте, с его умением в нескольких словах раскрыть сложную ситуацию, молчаливую беседу с недомолвками, с пониманием собеседника с полуслова, как в сценах с Фаринатой и Кавальканти или со Стацием (Ад, X, 32; Чистилище, XX, 94).

У лириков XIII века душевный мир стоял в непримиримом разладе с внешним миром. Джотто отчетливо видит физические движения в их неразрывном единстве с душевной жизнью человека. Душевная жизнь человека объективируется у Джотто. Это переполняет высоким познавательным пафосом его произведения и придает такое внутреннее спокойствие и бодрость самым трагическим его сценам. Этим положением определяются и композиционные

решения Джотто, его стремление сконструировать картину таким образом, чтобы расположение фигур, продиктованное драматическим развитием действия, в восприятии зрителя запечатлелось в виде наглядного, ясного зрелища. Исходным пунктом в построении «Оплакивания» является распростертое тело Христа, спокойная горизонталь, отодвинутая к нижнему краю фрески. Пять женщин образуют вокруг него венок, причем две из них повернуты спиною к зрителю, как старцы в «Молении о жезлах», и подчеркивают этим обособленность картины. Слева к этой центральной группе примыкают стоящие женщины, справа — двое мужчин; между ними видна фигура Иоанна. Группу оплакивающих замыкает сзади гора. Ангелы своим порывистым полетом превращают нейтральный голубой фон в пространственную среду. В некоторых частях композиции насчитывается до пяти планов – наибольшее число среди произведений Джотто. Все построение этой фрески может быть ясно передано в плане. Расположение фигур в пространстве определяется драматическим действием, совсем как в театральной мизансцене.

Однако «Оплакивание» не ограничивается этой закономерностью. Джотто организует свою картину так, чтобы задуманная им мизансцена составляла зрительное единство и сложилась в выразительную графическую конфигурацию на плоскости. Это достигается такой постановкой фигур, при которой они, не теряя своего объемного характера, образуют ясные геометрические очертания. Здесь вступают в свои права картинная плоскость и обрамление. Фигура Христа, отодвинутая вниз, выражает тяжесть бездыханного трупа, но вместе с тем созвучна нижнему краю обрамления; плащ Магдалины не только подчиняется закону притяжения, но и соответствует краю рамы слева; спокойная фигура мужчины также соответствует правому краю рамы; наконец, мягко изгибающаяся гора, пересекая композицию, упирается в группу Марии и Христа, подчеркивая эмоциональный центр. Вся композиция делится на две равные части: нижнюю часть занимают люди, верхняя — это простор, в котором ангелы совершают свой стремительный полет. Это четкое деление плоскости (которого еще не знали современники Джотто, создавшие «Оплакивание» в Ассизи) переводит на живописный язык чисто физическое ощущение контраста между воздушным пространством и телами, подчиненными силе притяжения.

Нужно думать, что Джотто сознательно рассчитывал на это впечатление. Об этом говорит фигура Иоанна, в которой Джотто отступает от натуралистической правды во имя убедительности живописного образа (как Леонардо в «Тайной вечере» уменьшает стол для выделения фигур). Иоанн стоит в глубине, видимо, на том же уровне, что и все фигуры, при этом сильно согнувшись, между тем его голова расположена на уровне головы стоящего рядом старца и таким образом не нарушает изокефалии. Иоанн отодвинут на четвертый план и поставлен так, что не может видеть тела Христа. Но ради сохранения зрительного единства и спокойного рельефного следования планов Джотто повернул его в профиль. Композиция «Оплакивания» основана, таким образом, на двоякой оценке каждого предмета: во-первых, с точки зрения его объема и весомости и, во-вторых, с точки зрения его силуэта и линейной выразительности в их отношении к картинной плоскости. Стремление к синтезу объема и плоскости, их единству легло в основу позднейшей классической живописи Италии.

А. Габричевский



ФИЛИППО БРУНЕЛЛЕСКО

Брунеллеско вошел в историю как гениальный новатор и родоначальник архитектуры нового времени.

И все же, несмотря на восторженную оценку его современниками, несмотря на всеобщее признание, освященное великой традицией и подтверждаемое современной наукой, в его исторической судьбе многое противоречиво и загадочно. В самом деле, творчество великого флорентийца, овеянное громкой славой, не оказало столь же непосредственного и мощного влияния на стиль и приемы последующих поколений, как, например, творчество Микеланджело и Палладио.

Конечно, Брунеллеско является пионером в создании новых архитектурных типов и жанров, будь то центрально-купольная композиция, базилика или палаццо. Он - первый представитель последовательного ордерного мышления, возникшего на почве нового, гуманистического мировоззрения. И все же влияние его индивидуальной манеры на современников и потомков оказалось весьма поверхностным и недолговечным, а главное, вся глубина и все своеобразие его творческого метода оказались, по существу, непонятыми, ибо ближайшие его преемники, а за ними и вся последующая европейская архитектура пошли по совершенно иным путям. Это же до известной степени относится и к истории научного познания искусства Брунеллеско...

В чем заключается неотразимое обаяние его искусства? Сущность этого обаяния точнее всего можно было бы передать одним словом: молодость. Дело здесь не только в новаторстве, не только в том, что Брунеллеско — один из самых ярких носителей молодой идеологии своей эпохи, а в том, что он, как никто, пожалуй, из его современников, сумел выразить это качество в своих художественных произведениях. Они возникают и развиваются по образу и подобию молодого организма. Его создания говорят о той же упругой силе, сочетающейся с нежностью, о тех же безграничных, неиспользованных возможностях, которые флорентийские художники XV века воплощали в юношеских образах Георгиев, Давидов и Себастьянов. Более того, все искусство Брунеллеско обращено в будущее и притом, как показала история, в далекое будущее, ибо европейская архитектура вплоть до наших дней никогда уже не возвращалась к юношескому строю художественного мышления великого мастера. Вот почему, быть может, его «молодость» не только воздействует на нас своим непосредственным обаянием, но и воспринимается как глубокая мудрость.

Обаяние молодости сочетается в творчестве Брунеллеско с обаянием его неповторимой, яркой индивидуальности. Он, быть может, самый индивидуальный архитектор во всем мировом зодчестве. Его архитектура как бы достигает того предела индивидуализации, которого может достигнуть зодчество. Вот почему творчество Брунеллеско — крайне неблагодарная область для любителей выискивания «влияний». Любая традиционная форма, попадая в руки Брунеллеско, становится «новой» формой, несущей на себе след его почерка. Будущие исследования покажут, насколько этот характер проникает

во все поры художественных организмов, созданных им, будь то, например, профилировка или гармонический строй. В этом своем «индивидуализме» Брунеллеско, конечно, сын своего века, этой эпохи «титанов» и сильных характеров, когда именно сильная и яркая личность была носительницей прогрессивного начала в культуре. Однако индивидуалистичность искусства находит у него своеобразный и очень существенный корректив в том объективизме, с которым он подходит к решению каждой задачи.

Оставаясь самим собой и сохраняя неповторимую прелесть своего юношеского строя, Брунеллеско никогда не повторяется. И. В. Жолтовский как-то сказал, что никогда нельзя предвидеть, что сделал бы Брунеллеско при тех или иных условиях. В самом деле, каждое его произведение поражает не только индивидуальностью стиля, но и индивидуальностью образа, продиктованного данной программой. Так, например, что общего между нежным лиризмом палаццо Пацци и суровой торжественностью палаццо ди Парта Гуельфа, между воздушной капеллой Пацци и монументальной Санта Мария дельи Анджели! И насколько существенны и многозначительны не столь заметные на первый взгляд отличия Старой Сакристии от капеллы Пацци и Сан-Лоренцо от Сан-Спирито! Этот объективизм, эта глубокая правдивость мастера опять-таки коренится в том реализме и в том универсализме, которые свойственны были лишь первым поколениям мастеров итальянского Возрождения.

Недаром Брунеллеско принадлежал к той славной плеяде «титанов», которые, воодушевляясь пафосом познания, умели гармонично сочетать в одном лице художника и ученого, зодчего и инженера, живописца и оптика, гуманиста и изобретателя. Для Брунеллеско, как и для его друга и младшего современника – Альберти, Архитектура с большой буквы была синтезом всего культурного строительства в целом. Изготовление сложных механизмов для лесов соборного купола, фортификационные и ирригационные работы, занятия перспективой и создание живописных панорам, изучение математики и топографии Дантовой поэмы — все это не было для Брунеллеско любительским или побочным делом, вызывающим до сих пор подчас улыбку у читателя его биографии. Нет, этот реализм и универсализм были той питательной почвой, на которой выросло и созрело его новаторство. Именно на этой почве сложилось сознательное и свободное отношение Брунеллеско к наследию прошлого и к созидаемому будущему.

Вопрос о новаторстве Брунеллеско в достаточной мере сложен, так как в его творчестве традиционное и революционное взаимно переплетаются. Первые его произведения были чем-то принципиально «невиданным», и вместе с тем они глубочайшими корнями связывались с традициями прошлого. К ближайшему прошлому, к готике, Брунеллеско вовсе не проявлял резко отрицательного отношения, характерного для следующего за ним поколения.

Брунеллеско целиком воспринимает каркасно-нервюрную систему готики, но наполняет ее новым содержанием он по мере того, как в нем крепнет и зреет ордерное мышление. Готический каркас расчленяется на ордер и арку и приобретает новый тектонический смысл. Наряду с этим Брунеллеско с гениальной решимостью возвращается к византийской форме купола на парусах, разыгрывая эту тему на основе той же каркасной системы. Что же касается знаменитого флорентийского купола, то это, за исключением заданной



86. П. УЧЕЛЛО. ЛЕГЕНДА О ПРИЧАСТИИ. *1465—1468 гг. Урбино. Национальная галерея*

◀



▶

87. МАЗАЧЧО. ГОЛОВА АПОСТОЛА ИЗ ФРЕСКИ «Чудо со статиром». *1425—1428 гг. Капелла Бранкаччи. Флоренция*



89. ДОНАТЕЛЛО ГОЛОВА ПРОРОКА ИЕРЕМИИ. *1423-1426 гг. Флоренция. Музей собора Санта Марии.*



◀

88. ФИЛИППИНО ЛИППИ. ПОРТРЕТ. *Капелла Бранкаччи. Флоренция.*



90. ДОНАТЕЛЛО. ГОЛОВА ОЛОФЕРНА. *Ок. 1455 г. Флоренция. Палаццо Синьории*





▲
92. АНДРЕА ДЕ КАСТАНЬО. ВОСКРЕСШИЙ ХРИСТОС. *Флоренция. Фреска ц. Санта Аполлония.*

◀
91. ПОЛЛАЙОЛО. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. *XV в. Милан. Музей Польди-Пецолла*

конструктивной схемы сомкнутого нервюрного свода, совершенно новый образ в истории мировой архитектуры. Это органически расчлененный объем, «осеняющий,— по выражению Альберти, — все тосканские народы». Подкупольное же пространство — не готический интерьер, отрешающий посетителя от пространства реальной природы, а живая часть природного пространства, где, по словам того же Альберти, «царит некое весеннее растворение воздуха» и где мы испытываем то наслаждение, «когда вещи предстоят нашим чувствам в таком качестве, как того требует природа».

Этой же реалистической тенденцией объясняется то, что правильно было бы назвать народной струей в его творчестве, а именно те крепкие узы, которые связывают его с тосканской художественной традицией, в частности с так называемым проторенессансом, древнейшим проявлением этой традиции.

Как гуманист, Брунеллеско мыслит уже в категориях ордерной логики; как флорентийский патриот, он выражается на родном тосканском наречии, в то время как Альберти-архитектор пользуется латынью Витрувия, который становится для зодчих следующих поколений столь же обязательным, как Цицерон для писателей.

Но каково же отношение Брунеллеско к античности, которая в представлении людей того времени была чем-то вроде волшебного зеркала, отвечавшего на все вопросы? Не раз уже отмечалось, что мастера первой половины XV века относились к классическому наследию с наивной неразборчивостью и интересовались не столько принципами и канонами античного зодчества, сколько его внешними, декоративными формами, да и то без стилистического ригоризма. Отсутствием этого ригоризма отличался и Брунеллеско, но по глубине проникновения в самую сущность античного архитектурного мышления с ним едва ли кто-нибудь может сравниться. Однако именно здесь мы сталкиваемся с очень своеобразными чертами, на которые впервые указал И. В. Жолтовский и которые вводят нас в самую сердцевину творческого метода Брунеллеско.

Биографы Брунеллеско рассказывают о его многолетней упорной работе над исследованием античных построек в Риме. Первый его биограф и современник Манетти свидетельствует о том, что Брунеллеско интересовался не только конструктивными приемами древних и не только ордерами и деталями, но общими вопросами композиции: законами соразмерности, музыкальных пропорций и «неким определенным строем членов и костяка». Если сопоставить с этим дошедшие до нас произведения Брунеллеско, то прежде всего бросается в глаза, что все формальное внешнестилистическое богатство римской архитектуры никакого влияния на них не оказало. Мало того, более глубокий анализ показывает, что Брунеллеско не воспринял и основных композиционных принципов римского искусства.

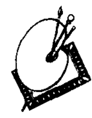
Архитектурный организм как в целом так и в деталях, всегда строится у Брунеллеско по принципу облегчения и дифференциации формы снизу вверх и от центра к периферии, в то время как для Рима типично обратное — утяжеление и укрупнение формы, подчеркивающее противоречие между ростом и нагрузкой, жизнью и материей. Достаточно напомнить о таком совершенно исключительном и, пожалуй, уникальном явлении в европейской архитектуре, как композиция внутренних объемов в капелле Пацци. Здесь образ развивается от плана до вершины купола в процессе нарастания облегчения, дифференциации и размножения. При этом каждый новый этап роста приносит с собой

совершенно новое качество — от нерасчлененного единства прямоугольного плана к трехчастному делению на нефы и, далее, от пятичастного членения основания купола на парусах к двенадцатидольному цветению венчающей части. Брунеллеско мыслит и творит в категориях, свойственных не римскому, а греческому типу архитектурного мышления. При всей условности противопоставления «греческого» и «римского» нельзя теперь уже отрицать того факта, что архитектурные образы, созданные Брунеллеско, по своему композиционному строю, а тем самым и по своему идейному и эмоциональному содержанию естественно включаются в ту традицию мирового зодчества, которая ведет свое начало от античной Греции и которая через эллинизм и Византию с такой силой и самобытностью сказалась в древнерусском зодчестве.

Сейчас еще трудно ответить на вопрос, каким образом удалось Брунеллеско в развалинах императорского Рима или в известных ему византийских постройках расслышать «умолкнувший звук божественной эллинской речи». Но несомненным остается одно: Брунеллеско, вдохновлявшийся не буквой, а духом античного наследия, создал замечательные образцы гуманистического и реалистического искусства, воплощая в них свою мечту о свободном, счастливом человеке, для которого через познание законов природы открываются просторы будущего.

Брунеллеско любил и умел цитировать Данте. Хочется думать, что он не раз вспоминал, как в 26-й песне «Ада» седой Одиссей, перед тем как отправиться в последнее роковое для него плавание в неизведанные дали Атлантического океана, созывает своих престарелых моряков и, вдохновляя их к последнему подвигу, напоминает им:

Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и знанью рождены.



Б. Бернсон

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ

В эпоху Возрождения живописи предъявлялись требования, каких не было и в помине с великих времен древней Греции. От фигурной живописи ждали изображения новых людей, предназначенных для великих целей, потому что этого хотело новое поколение, которое верило в силы человеческого разума и в свою власть над миром. И так как эти требования были настоятельными, то появился не один, а сотни итальянских художников, из которых каждый по-своему был способен ответить этим задачам, а в творческом единении друг с другом они достигли такой вершины, что полностью могли соперничать с искусством древних греков.

Мазаччо начал свою недолгую творческую жизнь к тому времени, когда Донателло уже воплотил в скульптуре новые идеи и его влияние на молодого художника было огромным. Однако образы Донателло были еще не вполне индивидуализированы, не связаны между собой и несколько поверхностны, примером чего могут служить его барельефы в Сиене, Флоренции и Падуе.

Мазаччо был свободен от этого недостатка. Созданные им типы людей насыщены таким глубоким чувством материального бытия, что мы полностью ощущаем их силу, мужество и духовную выразительность, которые придавали изображенным евангельским сценам величайший нравственный смысл. Мазаччо поднимает нас на высокий уровень своего реалистического мироощущения тем, что образ человека в его трактовке обретает новую ценность.

В живописи более позднего времени мы сможем обнаружить большее совершенство деталей, но осмелюсь утверждать, что мы не найдем в ней прежнего реализма, силы и убедительности. Как ни загрязнены и ни разрушены фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи, я никогда не могу пройти мимо них без сильнейшего обострения моего осязательного восприятия. Я чувствую, что, если прикоснуться пальцем к фигурам, они окажут мне определенное сопротивление, чтобы сдвинуть их с места, я должен был бы затратить значительные усилия, что я смог бы даже обойти вокруг них. Короче говоря, в жизни они вряд ли были бы реальнее для меня, чем на фреске. А какая сила заключена в юношах кисти Мазаччо! Какая серьезность и властность в его стариках! Как быстро такие люди могли бы подчинить себе землю и не знать иных соперников, кроме сил природы! Что бы они ни свершили, было бы достойно и значительно, и они могли бы повелевать жизнью вселенной! По сравнению с ними фигуры, написанные его предшественником Мазолино, выглядят беспомощно, а изображения его преемника Филиппо Липпи неубедительны и незначительны, потому что не обладают осязательной ценностью. Даже Микеланджело уступает Мазаччо в реалистической выразительности образов. Сравните, например, «Изгнание из рая» на плафоне Сикстинской капеллы с одноименным сюжетом, написанным Мазаччо на стене капеллы Бранкаччи. Фигуры Микеланджело более правильны, но менее осязательны и мощны. В самом деле, его Адам лишь отводит от себя удар карающего меча, а Ева жмется к нему, жалкая в своем раболепном страхе, тогда как Адам и Ева Мазаччо — это люди, которые уходят из рая с разбитым от стыда и горя сердцем, не видящие, но ощущающие над своей головой ангела, который направляет их шаги в изгнание.

Итак, Мазаччо подобен Джотто, но Джотто, родившемуся на столетие позже и попавшему в благоприятные для себя художественные условия. Мазаччо был великим мастером, понимавшим сущность живописи, он был в высокой степени озарен умением передавать осязательную ценность в художественных образах. Он указал флорентийской живописи путь, по которому та шла вплоть до своего заката. Во многом он напоминает нам Джованни Беллини. И кто знает, если бы Мазаччо суждено было дольше прожить, возможно, он заложил бы фундамент для живописи столь же превосходной, как венецианская, но более глубокой и значительной.

Как бы то ни было, фрески капеллы Бранкаччи почти сразу стали художественной школой для всех настоящих живописцев и оставались ею до тех пор, пока было живо флорентийское реалистическое искусство.

Флорентийская живопись после смерти Мазаччо осталась на попечении пяти художников: двух постарше и трех более молодых. Все они были высокоодаренными людьми и все испытали на себе влияние Мазаччо. Старшие — фра Анжелико и Паоло Учелло — в меньшей степени, так как были уже сложившимися живописцами и, если бы не Мазаччо, сами могли бы играть руководящую роль во флорентийском искусстве.

Младшие были — фра Филиппо Липпи, Доменико Венециано и Андреа дель Кастаньо. Так как все пятеро в течение целого поколения после смерти Мазаччо стояли во главе флорентийского искусства, воспитывая вкус публики и обучая молодых, то самое лучшее, что мы можем предпринять,— это попытаться получить представление как о каждом из них в отдельности, так и об общих тенденциях их искусства.

Фра Анжелико мы уже знаем как художника, посвятившего себя религиозной живописи и изображавшего средневековый рай, сошедший на землю. Задачи Учелло и Кастаньо были противоположны задачам фра Беато. Однако, как бы они ни отличались друг от друга, в их произведениях было все же много общего. В зрелых же вещах Учелло и Кастаньо уже не звучали отголоски средневековья, не было в них и признаков переходного периода. Но, будучи всецело художниками Возрождения, они относились к двум разным направлениям, которые господствовали во флорентийской живописи XV века; отчасти они дополняли то, что завещал Мазаччо, отчасти отклонялись от него.

Учелло обладал чувством осязательной ценности и чувством колорита, но эти качества он подчинял экспериментальным решениям живописных проблем. Его подлинной страстью была перспектива, а живопись была своего рода наукой, помогающей ему овладеть законами перспективы. В соответствии с этим он вводил в свои композиции возможно большее количество линий, уводящих глаз зрителя в глубину картины. Упавшие лошади, мертвые или умирающие всадники, сломанные копья, вспаханные поля, ноевы ковчеги почти не служат декоративным целям, а выполняют иную задачу — дать схему линий, математически сходящихся в одной точке. В своем рвении Учелло забывал натуральную окраску предметов и писал зеленых или розовых лошадей, упускал из виду действие, композицию и даже смысл изображаемого. Так, рассматривая его батальные картины, мы невольно чувствуем себя зрителями спектакля, где вместо битвы изображаются механические движения кукол, набитых опилками и неожиданно застывших из-за нарушения механизма. Во фреске «Потоп» он настолько увлекся демонстрацией своих знаний перспективы и ракурса, что вместо передачи самой катастрофы изобразил нечто, подобное прорыву мельничной плотины. А соседняя фреска — «Жертвоприношение Ноя», несмотря на наличие нескольких превосходно построенных фигур, уничтожает всякую вероятность эстетического воздействия тем, что мы лишь после известных усилий понимаем, что висящий в воздухе предмет оказывается человеческим существом, ныряющим в облака вниз головой. Вместо того чтобы эту фигуру, которая, кстати сказать, должна изображать бога-отца, обратить лицом к зрителю, Учелло умышленно заставляет ее устремиться вглубь, прочь от нас, показывая нам свою ловкость в обращении с перспективой и ракурсами.

Таким образом, Учелло вписал свое имя в историю флорентийской живописи кватроченто как родоначальник двух направлений, из которых одно возглавляли натуралисты, а другое — те художники, которые подменили понятие искусства понятием искусности, или технической ловкостью и сноровкой.

Однако и техническая ловкость могла принести известную пользу искусству. Живописцы, лишенные понимания его сущности, все же могли усовершенствовать тысячу приемов и навыков, облегчавших процесс художественного творчества тем, кто явился в мир, чтобы сказать свое слово, подобно Боттичелли, Леонардо и Микеланджело. Их окружало немало художников, но во

Флоренции после смерти Мазаччо не было живописца, равного им. В число посредственных мастеров входила своеобразная порода натуралистов, предком которых был Учелло. Очень развитые люди, они, однако, в художественном отношении стояли еще ниже, чем живописцы, обладавшие одной технической искусностью.

Что же такое натуралист? Я осмелюсь дать следующее определение: это человек, посвятивший себя искусству, но обладающий при этом природными склонностями к науке. Его целью является не выражение материальной и духовной сущности видимых явлений и не передача их в целях повышения нашего обязательного восприятия и, следовательно, нашей жизнеспособности. Его цель — исследование и сообщение нам фактических результатов. Это отвлеченное положение следует пояснить уже приведенным выше примером — фигурой бога-отца в картине Учелло «Жертвоприношение Ноя». Вместо того чтобы изображать ее в направлении к зрителю и с соответствующими движениями и выразительностью, которые вызвали бы в нас ответные чувства, как это сделал Джотто в своем «Крещении», Учелло, охваченный страстью экспериментатора, захотел показать падающего вниз головой человека, застывшего в пространстве. Подобная фигура может иметь математический, но не психологический смысл. Учелло изучил все детали этого невероятного явления и перенес на полотно, но от этого его картина еще не стала художественным произведением, хотя она и выражена в формах и цвете.

Учелло, как я уже сказал, первым представлял в своем лице две тенденции флорентийской живописи: искусство ради искусности и искусство ради научных изысканий. Андреа дель Кастаньо обладал слишком большим дарованием, чтобы полностью поддаться этим искушениям. Он был наделен сильным и выразительным художественным воображением, правда, недостаточным для того, чтобы оно могло спасти его от угрожавшей всем флорентинцам западни — стремления во что бы то ни стало выражать чувство мощи. Заставлять нас ее ощущать, как это делают в лучших своих произведениях Мазаччо и Микеланджело,— это действительно достижение, но оно требует величайшей гениальности и глубокого осмысления образа. Если все это отсутствует, то художнику не удается выразить мощь, зато он может передать ее разновидности: физическую силу или, что хуже, просто наглость, нередко сопровождаемую приподнятым настроением. Кастаньо, которому хорошо удалась одна или две отдельные фигуры, как его «Кумская Сивилла» и «Фарината дельи Уберти», обладавшие действительно великой мощью, достоинством и даже красотой, в других своих произведениях доходит попросту до изображения чванства, как у Пипо Спано или Никколо да Толентино, или до известной жестокости, как в «Тайной вечере», или даже до подлинной грубости, как в «Распятии» в церкви Санта Мария делла Нуова во Флоренции. Тем не менее некоторые сохранившиеся работы Кастаньо позволяют нам судить о нем как об одном из крупнейших художников, оказавшем очень большое влияние на первое поколение флорентийских живописцев после смерти Мазаччо...

Ясно представить себе почти через пятьсот лет различия между Учелло и Кастаньо и точно определить долю, которую каждый из них внес в формирование флорентийской школы, является очень сложной задачей. Так же трудно, даже почти невозможно, составить себе точное представление о работах Доменико Венециано, сохранившихся до наших дней, и о его влиянии

на современную ему живопись. То, что он был новатором в живописной технике и что изобретал красочные растворители, мы узнаем от Вазари. Но так как эти нововведения, как бы полезны они ни были для живописи, относятся скорее к теоретической и прикладной химии, то они не интересуют нас в данном случае. Художественные достижения Доменико Венециано, по-видимому, заключались в том, что он придавал фигурам движение и выразительность, а лицам индивидуальные черты. В его произведениях мы не найдем ни технического мастерства, ни натурализма, хотя, несомненно, он изучал какую-либо науку или художественное ремесло, распространенные в его время. В противном случае он не мог бы создать такого образа, как св. Франциск в алтарной картине в Уффици, где, может быть, впервые осязательная ценность сочетается с характерностью движений и в фигуре проявляется то, что можно назвать индивидуальной «манерой держаться». Без этого не смог бы он достигнуть таких же успехов в изображении св. Иоанна или св. Франциска в церкви Санта Кроче во Флоренции, фигуры и лица которых красноречиво выражают религиозный пыл. Что же касается внутренней характеристики его образов, т. е. значения Доменико Венециано как портретиста, то в доказательство его умения мы имеем несколько великолепных голов, которые можно поставить в один ряд с лучшими произведениями этого жанра в эпоху Возрождения.

Те затруднения, которые мы встречали при изучении Учелло, Кастаньо и Венециано, не встают перед нами, когда мы обращаемся к Филиппо Липпи, чьи многочисленные работы превосходно сохранились. Если бы одной привлекательности, в самом лучшем смысле этого слова, было достаточно, чтобы быть великим художником, то Филиппо Липпи был бы одним из величайших, может быть, более великим, чем все флорентинцы до Леонардо да Винчи. Где мы найдем более обаятельные и прелестные лица, нежели у его мадонн, например у той, которая находится в Уффици, или более благородный и тонкий образ мадонны, чем на алтарной картине в Лувре? Где во всей флорентийской живописи можно увидеть более очаровательное зрелище, чем шаловливые игры его детей, более поэтичное, чем некоторые его пейзажи, колорит более прелестный? И при этом всегда здоровая, чуть простоватая внешность и неизменное благодушие. Сами по себе эти качества присущи лишь первоклассному иллюстратору, а таким по своему природному дарованию, я думаю, фра Филиппо Липпи и был. Тем, что он достиг столь больших успехов, он обязан скорее Мазаччо, чем своей одаренности, потому что он не обладал подлинным чувством материальной и духовной сущности изображаемого, т. е. важнейшими признаками подлинного художника. Находясь под влиянием Мазаччо, он иногда превосходно улавливал «осязательную ценность», как например в «Мадонне» в Уффици; но чаще это удавалось ему лишь внешним изображением тщательно выписанных одежд и драпировок. Эту декоративную манеру он заимствовал у своего первого учителя – запоздалого последователя Джотто (вероятно, Лоренцо Монако). Сам же Филиппо Липпи находился в блаженном неведении относительно того, что осязательная ценность, которую он пытался усвоить, абсолютно несовместима с введением подобных декоративных элементов в картину. Его самое сильное побуждение было направлено на поиски выразительности и особенно на передачу чисто человеческих, жизнерадостных и любвеобильных чувств.

Его настоящее место среди жанровых художников. Только его жанр имел

более духовный характер, чем более материальный жанр Беноццо Гоццоли. Отсюда вытекает и главный недостаток Филиппо Липпи, предельно надоедающий и вряд ли менее пагубный, чем ошибки натуралистов, стремление выразить чувства во что бы то ни стало.

Из краткого очерка о четырех главных представителях флорентийской живописи 1430 1460 годов можно заключить, что эта школа преследовала не чисто живописные цели. В ней существовали и другие тенденции: с одной стороны, эмоциональная, почти литературного характера выразительность и, с другой стороны,— натурализм. Мы отметили также, что первая была выражена Филиппо Липпи, вторая возглавлена Учелло, отчасти Кастаньо и Венециано, которые также склонялись к натурализму.



Р. Лонги

ФРЕСКИ В ХОРЕ ФРАНЦИСКА В АРЕЦЦО

Посмотрим на стены церкви в Ареццо, и, помимо радостной хроматической гаммы, нам бросится в глаза ряд в высшей степени зрелищных моментов, схваченных в апогее развития.

Мир Пьеро, не столь прямо и мгновенно подверженный воздействию роковой неизбежности, представляется упорядоченным, разнообразным зрелищем, в котором каждая вещь занимает, в соответствии со своим значением, свободно выбранное для нее место: это и повседневный труд работников Соломона, и божьи чудеса, и придворные церемонии, и пытка во дворе, и строительство города, и сельская пахота. Здесь военачальник и трубач, бодрствующий слуга и спящий император, которому снится таинственный сон, землекоп и царица, мудрец и шут, всадник и конь, упряжь и склоны холмов, копья и облака — словом, все вещи, представленные в своем подчеркнуто материальном виде, как в игре, ведущейся с раскрытыми картами. Вспоминается эпический смысл Ариостовой притчи, противопоставляющей сумасбродного рыцаря, вырывающего с корнем деревья, птицелову, который ради своих охотничьих интересов выпалывает сорную траву в поле. Вспомним также о противопоставлении между сценами на картинах Мазаччо и Пьеро, проскальзывающем в замечании Вазари: на первой изображена трагически жалкая фигура человека, принимающего крещение и трясущегося от холода, и на второй землекоп из Ареццо, который, прервав работу, оперся на лопату, чтобы послушать императрицу с тем спокойным интересом к рассказу, который столь свойствен крестьянам.

Но фрески из Ареццо, несомненно, радуют зрителя прежде всего своей необычной цветовой гаммой. Я ни разу не входил под своды церкви святого Франциска без того, чтобы во мне не появлялось вновь ощущение первоначальной расположенности к этим «священным стенам», расцвеченным зелеными и розовыми, коричневыми и белыми тонами — цветами растений, юных ланит или поверхности вод. И если Мазаччо выразил суть первозданного, почти допотопного мира, то Пьеро передал цветовое ощущение мира, окрашенного появлением первого луча настоящего солнца над нашей землей. Своих персонажей он наделяет отличительными признаками пола и расы, пейзажи и живот-

ных — характерным обличием, металлы — блеском, воинство — штандартами и щитами, здания и одежды — видимостью оболочки, их обладателей — динамичными жестами и проявлениями жизни.

Если подойти поближе к фрескам, то и другие элементы изображения станут привлекать к себе внимание то с большей, то с меньшей, но чаще всего с неотразимой силой. Поэтому стоит разобраться, каким образом Пьеро удалось добиться с помощью своего уравновешенного стиля единства всех этих элементов.

Тот, кто станет разглядывать первую по порядку из изображенных сцен, а именно люнет с событиями, связанными со смертью Адама, возможно, даже задастся вопросом, не является ли Пьеро прирожденным рисовальщиком. В самом деле, мы сталкиваемся здесь с образами, заключенными в линии столь великолепной обрисовки, которая может быть сближена разве только с ранней греческой скульптурой: обнаженный юноша, которого мы видим со спины опирающимся на палку, находится в несомненном родстве с Аполлоном Омфалийским, высеченным двадцатью веками раньше. Некоторые торсы этих обнаженных фигур и самого дряхлого Адама выглядят словно замечательные гипсовые слепки, выполненные для нужд пластической анатомии, и невольно заставляют вспомнить красоту и сдержанность некоторых работ Мирона, а шаг юноши, идущего слева, аналогичен порывистому шагу знаменитых «Тираноубийц».

В «Посещении царя Соломона царицей Савской» Пьеро неожиданно вводит нас в мир светских церемоний более упорядоченного и образованного общества, чувствующего себя одинаково свободно как на открытом пространстве природного ландшафта, так и в интерьере, замкнутом вертикалями коринфских колонн, которые уже Вазари казались «божественно стройными».

В пейзаже наиболее крупными плоскостями на заднем плане являются просветы неба и деревья, которые, будучи построены, разумеется, по законам перспективы, выглядят так, словно их несет через определенные интервалы процессия изображенных ниже людей. В этом нижнем, более широком фризе прежде всего выделяются лошади и оруженосцы, один из которых стоит спиной, другой — лицом к зрителю. Изменение разворота фигур оруженосцев — формальный и в то же время цветовой прием, подобный уже описанному при рассмотрении приема, примененного для изображения двух борзых в настенной росписи из Римини. Затем следуют дамы, собравшиеся в кружок и занимающие идеально правильное пространство, мерой которого как бы служат их пояса, опоясывающие талии на одном и том же уровне и образующие словно одну линию. И именно в этих фигурах заключена вся красота и изысканность, как бы передаваемые и подхватываемые плавными изгибами или более прямыми линиями, пересекающимися друг с другом.

Тут невольно возникает вопрос, не лежат ли в основе художественных построений Пьеро «exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi[1]. Ведь создания Пьеро, повторяем, в отличие от искусства, творимого, так сказать, по вдохновению и идущего от интуитивного импульса к рационально-стилистической его проверке, отталкиваются от противоположного, от замысла, в основе которого лежит своеобразная теорема, обрастающая затем

[1] Занятия геометрией не умеющей измерить себя души *(лат.)*.

плотью и кровью и превращающаяся в картину. Подобно тому как Леонардо видел фигуры в воображаемых пятнах на стенах или, вернее, в противоположность Леонардо Пьеро видел их вначале в сухих расчетах евклидовой геометрии.

В самом деле, как не удивляться тому, что эти длинные и плавные дуги, эти прямые пересечения действительно служат для выражения высшего изящества шей и причесок, поясов и бюстов, талий и вырезов платьев.

Эта родословная мира с его бесконечным разнообразием, берущая свое начало из своего рода стилистически идеального предначертания, на основе которого все, получившее однажды право на существование, получает и возможность развиваться затем по законам фатального предопределения,— одна из типичных особенностей искусства Пьеро.

В самом деле, достаточно взять наугад несколько фрагментов из этих кристаллически ясных человеческих групп или пейзажных фонов, дабы убедиться в том, что они отличаются новой свободой построения и высшей полнотой художественного исполнения.

Так, среди беломраморных затылков и округлых лиц попадаются нежные округлости щек, лебединые шеи, тонкие разрезы глаз, не тронутые ножницами волосы, вьющиеся с прихотливостью свободно растущих побегов, выщипанные брови, редкие, как хилая трава на обочине дороги. Тень не спекается больше в густые темные пятна, как у Мазаччо, а становится бледной, словно плюшевой, слегка набегающей на поляны, как в стихах Ариосто:

Тень нежная спускалась
На шею. Вот ей уже покрыты
И бархатистые ланиты,
И белоснежны рамена,
И грудь от солнца спасена.

Столь же певучи и краски в этой трепетной настенной росписи с ее кристальной ясностью света. Крайности цветовой шкалы — черный и белый цвет — сами оказываются цветовыми пятнами, а не производным игры света и тени. Так, зрачки выглядят маленькими черными дисками на поверхности белков, ленты шиньонов выписаны белилами на черном фоне волос, а вокруг этих участков проходит подчас точечный пунктир — словно остатки первоначальных геометрических построений, не обретших конкретно-линейного контура и подавленных телесной достоверностью цветовой композиции. Краски здесь положены с такой свежестью, что напоминают импровизационный характер некоторых фрагментов Веласкеса или Мане. Часто одна фигура кажется простым отражением стоящей рядом.

Не забудем и о красоте одеяний. Благодаря совершенной пластичности этого первичного человеческого обиталища тела обретают архитектурный облик среди подлинной архитектуры или пейзажных построений. «Оболочки», в которые заключены люди, поистине столь же прочны, как и архитектурные конструкции. Взгляните, например, на стоящего справа, в портике, старого придворного царя Соломона. Вертикальная пола его камзола в совершенстве имитирует каннелированную, прочерченную вертикальными тенями поверхность колонны, на которую он опирается. Юноша с плащом, накинутым на плечо, и стоящая напротив дама с упертой в бок рукой кажутся гранями невидимого куба, из

которого высечены их фигуры. Кубообразные, колонноподобные люди! Они редко передвигаются с одного пространственного квадрата на другой, как шахматные фигуры в руках задумчивого игрока, ни с одной из них не спускающего глаз и одинаково дорожащего всеми ими. Примечательна с этой точки зрения расцветка обуви придворных: красная, черная, белая,— словно у фигур, принадлежащих двум игрокам. Но тем не менее каждый из них чувствует себя уверенно в собственной клеточке, словно после удачно произведенной рокировки.

Люди, таким образом, выступают у Пьеро как результат идеального пространственного предначертания, а посему полностью входят затем в роль носителей и исполнителей этого фатального закона. Великолепие и торжественность изображенных дам и придворных лишь кажутся вытекающими из их иератической или миссионерской роли. На самом же деле Пьеро, невольно взяв за основу сюжет, характерный для изысканной атмосферы своего времени, стремился in primis[1] наделить всех этих персонажей именно ролью пространственных «ориентиров» и использовать их в качестве «знаков» плоскостных соотношений.

Мы уже упоминали о сцене «Перенесения древа», столь многозначительной из-за очевидного отсутствия сакрального сюжета и какого-либо главного действующего лица. Это картина из повседневной жизни, подмеченная зорким глазом италийского наблюдателя, любителя поглазеть, который ради чистого интереса рад бескорыстно подключиться к любому труду. И снова мы нигде не найдем аналогов подобной сцене, разве что в раскрашенных рельефах Фив или Мемфиса, в которых иерархическое начало довлело над регистрами углубленных рельефов, изображавших всю шкалу человеческих деяний: от труда рабов до царя в объятиях божества. И здесь, под сценой труда, Пьеро изображает сон императора и данное ему небесное знамение.

Нельзя исключить, что Пьеро в сцене переноса деревянного бруса хотел отдаленно отобразить будущее несение креста самим Спасителем. А поскольку речь шла как раз о двух событиях, связанных с аналогичным действием, то нам представляется весьма тонким его замысел — провести параллель между мимикой раба Соломона и печатью страданий, которой затем будет отмечено лицо предвечного, несущего крест. Не кажется нам случайным и то, что голова подневольного труженика оказывается как бы в центре ореола, образованного рисунком древесных прожилок. Мы указали на подобное двойное совпадение для того, чтобы убедить в гениальности Пьеро, с одной стороны, открывшего чисто визуальное совпадение одного из моментов легенды с одним из эпизодов страстей христовых и, с другой — сумевшего с крайней деликатностью и естественностью так намекнуть на это обстоятельство, что оно выглядит почти случайным. Это один из тех аллегорических приемов, которые смело можно назвать дантовскими.

Необходимо также заострить внимание — предварительно напомнив об исторических условиях, в которых творил художник (примерно в середине XV века), – не только на новизне подобного сопоставления в христианском мифологическом цикле, но и на пространственно-сценической структуре обстановки, в которой он развивается. Мы не видим здесь ничего другого, кроме

---
[1] Прежде всего *(лат.)*.

узкого вертикального пространства,— занятого круто нависающим сверху зимним небосклоном, тянущимся от зенита до самого горизонта, покрытым колючими и льдистыми облаками,— частично закрытого блекло-коричневым горбом весьма близко находящегося от зрителя холма. И вот на фоне этого примитивного пейзажа развертываются с максимальной обозримостью — как на египетских рельефах — действия трех работников, которые по приказу царя Соломона (пытающегося таким образом предупредить свершение пророчества царицы Савской) стараются поглубже зарыть животворящее древо, служившее мостом на ручье Силоам. Итак, мы не видим ничего иного, кроме усилий трех бедняг, которые пытаются спустить этот оструганный брус в недра земли, изо всех сил подталкивая его руками.

Но та природная инкрустация дерева, которая в свою очередь порождает новую инкрустацию, переходящую в занимающий четверть картины затянутый облаками небосвод, тот ритм, который образуется в результате перекрещивания ног работников, словно в какой-то своеобразной художественной аллитерации, настолько совершенны, что могут быть сравнимы лишь с изображениями жнецов или гребцов из долины Нила, а по свободе пространственного расположения — лишь с венецианцами расцвета чинквеченто. И на этот раз красота драпировок связана не с миром современных художнику элегантных придворных, а с натужным трудом подневольных работяг. Одному лишь Джотто удалось передать нечто подобное в «Воскрешении Лазаря» или во «Въезде Христа в Иерусалим» в своем цикле падуанских росписей.



И. Данилова

О СВЕТЕ И ТЕНИ

«Внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственный свету дня: его-то они, боги, заставили... изливаться через глаза». Этот внутренний огонь, по мысли Платона, встречается с другим, наружным, который «ударяет в зрительный луч, проникает его до самых глаз», и таким путем осуществляется процесс зрительного восприятия. «Поскольку же с двух сторон встречаются два огня, причем один с молниеносной силой бьет из глаз, а другой входит в глаза и там угасает от влаги, и из их смешения рождаются всевозможнейшие цвета; это называют переливами, а тому, чем вызвано такое состояние, дали имена блестящего и сверкающего».

Согласно Платону, цветовое видение возникает при столкновении двух световых потоков, несущихся навстречу друг другу и неизбежно преломляющихся, как в призме, во влаге слез.

Свет при этом не столько обнаруживает цвет, сколько творит его. С другой стороны, цвет, подобно свету, обладает качеством излучения: «...цвет — это пламя, струящееся от каждого отдельного тела». Сам же свет у Платона уподобляется богу, ибо он представляет собой в области мысленного, духовного то же, что солнце в области видимого.

Эти положения Платона оказали определяющее влияние на средневековую концепцию света. Отождествление бога со светом встречается уже в Новом

завете, где оно противостоит ветхозаветной концепции, согласно которой бог является творцом света. Божественная метафизика света явственно выступает в «Евангелии Иоанна», написанном, как считают, под влиянием эллинистических мистерий. Бог есть свет, который «во тьме светит, и тьма не объяла его».

Позднее это представление о тождестве бога и света трансформируется в идею света как эманации бога, как динамического истечения божественной энергии.

Стройное учение о божественном свете было разработано Аврелием Августином, который ввел категории несотворенного и сотворенного света. Нетварный свет, согласно Августину,— это свет, который светится не чужим, а своим собственным светом, это бог, это истина в себе: «Бог есть истина, ибо сказано бог есть свет». Тварный свет — это как бы производное света нетварного, это истина явленная, религиозное озарение.

Большую роль в развитии средневековых представлений о свете сыграло понятие мрака, божественной темноты, введенное в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита. Согласно Дионисию, нетварный свет Августина — это «сверхсветлый мрак», или нечто вроде сверхсильного света, недоступного восприятию. «Божественный мрак — это тот недосягаемый свет, в котором, как сказано в Писании, обитает бог. Свет этот незрим по причине чрезмерной ясности и недосягаем по причине переизбытка сверхсущностного светолития», но все же каждый, кто достоин этого, может воспринять его в его невидимости и непознаваемости, то есть в мраке увидеть сверхсветлый свет.

К VI веку средневековая концепция света в основных чертах уже сложилась. Эта концепция в большой степени определила эстетические воззрения средневековья: «Свет предшествует красоте, он является причиной прекрасного»; «свет создает красоту». Свет — не только причина, но и главный критерий прекрасного, которое определяется признаками, свойственными свету: красота сияет, излучается, блистает, озаряет, источает лучи. «Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что... оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту»; «...красота блистает».

Степень прекрасного зависит от степени приобщенности к свету. В одном анонимном трактате XIII века говорится, что в мире все состоит из субстанций, которые последовательно располагаются сверху вниз — от субстанции 1 (бог, свет) к четырем земным элементам: огонь (субстанция 2), воздух (субстанция 3), вода (субстанция 4), земля (субстанция 5). Чем ближе каждый из этих элементов к субстанции 1, тем больше в них света и, следовательно, тем они прекраснее. Поэтому верхний слой воды прекраснее и одновременно благороднее, чем нижний, более темный. Все верхние слои больше приобщены к свету — и тем самым — к красоте.

Этот же критерий является определяющим для оценки цветов. Свет является творцом цвета; по выражению Гуго Сен-Викторского, свет, освещая, «придает окраску всем цветам предметов». Прекраснее те цвета, которые больше блестят, то есть те, которые больше причастны свету, ибо «царь цветов — свет». Такое отношение к цвету сохраняется на протяжении всего средневековья. «То, что имеет блестящий цвет, называют прекрасным»,— пишет в XIII веке Фома Аквинский.





▲
94. ЯН ВАН ЭЙК. ПОРТРЕТ ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА. *1439 г. Брюгге. Городской музей*

◀
93. ЯН ВАН ЭЙК. ПОРТРЕТ КАРДИНАЛА АЛЬБЕРГАТИ. *1432 г. Вена. Музей*



95. ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА. ЦАРИЦА САВСКАЯ У СОЛОМОНА. *1452—1459 гг. Церковь Сан Франческа в Ареццо*

96. ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА. НЕСЕНИЕ КРЕСТА. *1443—1452 гг. Церковь св. Франческа в Ареццо*



97. РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. СЕМЬ ТАИНСТВ. *Деталь 1431 1460 гг. Антверпен. Музей.*



98. ГУГО ВАН ДЕР ГУС. ГОЛОВА ПАСТУХА. *Триптих Портинари «Поклонение пастухов». 1476—1478 гг. Флоренция. Галерея Уффици.*



Но блестящие цвета расцениваются как прекрасные не только потому, что они больше насыщены светом, но главным образом потому, что самый момент блеска, то есть излучения, уподобляет цвет свету; излучаясь, цвет, подобно свету, становится как бы воплощением эманации божественной энергии.

По-видимому, именно этим объясняется та особая роль, которая отводилась на средневековой шкале эстетических ценностей драгоценным камням. Считалось, что они обладают свойством самосвечения и поэтому подобны субстанциональному свету: «...и сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду». Солнце, звезды, планеты постоянно сравниваются с драгоценными камнями, и самые драгоценные камни служат образной заменой, символом небесных светил. «Янтарь, как нечто златовидное и сребровидное, означает немерцающий, неистощимый, неуменьшаемый и неизменяемый блеск, как в золоте и как в серебре,— яркое, световидное, небесное сияние».

В этом смысле одним из наиболее адекватных видов средневековой живописи можно считать мозаику, в которой цвет выступает как блеск, как то, что лучится, отрываясь от поверхности и как бы целиком перевоплощаясь из материи в цветовую энергию. В мозаике цвет оживает лишь под воздействием света; как только свет исчезает, мозаика тухнет, обесцвечивается; теряя свет, она теряет красоту. Под воздействием света она сама испускает сияние, становится светообразующей.

Знаменательно, что в мозаике свет существует как категория не изображенная, а реальная; это естественный свет, проникающий через окна храма, или искусственный свет светильников, но при всех случаях живой и движущийся, заставляющий жить и изменяться мозаику. Фигуры «движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность мозаики пребывает в волнении, подобно водам морским»,— пишет средневековый автор.

По отношению к миру изображенного этот реальный свет, падающий из мира зрителя, выступает как свет, «не нынешний, но другой», как свет иной, внележащей реальности, как свет трансцендентный. Источник его вне изображенного; в этом, изображенном мире он не фиксируется и по отношению к нему выступает как свет ниоткуда. Он вспыхивает и угасает, он передвигается по изображению согласно своим собственным закономерностям, миру изображенного внеположенным. И это внезапное возникновение цветосветовых вспышек на поверхности мозаики, рождающийся и вновь гаснущий «повсюдный блеск» придают свету характер явления, категории, столь важной для смысловой структуры средневекового искусства. Трансцендентность света в мозаике усиливается еще и тем, что это свет, не дающий теней. Всякий земной свет, имеющий определенный источник — свет солнца, луны, огня,— дает тени. Субстанциональный свет теней не дает. Отсутствие теней — признак субстанциональности света. Таким образом, возникает двойная шкала оценок: на уровне изобразительных средств свет в средневековой мозаике существует как категория чувственная, реальная, материальная; в то же время на уровне смысловом, образном свет фигурирует как категория трансцендентная.

То же самое можно сказать и о цвете: он существует в мозаике в своей предельно материальной сущности, как камень, паста, золото; под воздействием

света он мгновенно преображается в категорию предельно нематериальную — в блеск.

Существенно, что в средневековых мозаиках нет мрака. Темно-синие фоны ранних римских и византийских мозаик и обозначают и изображают не тьму, а свет, небо. Часто этот синий свет пронизывает все изображения, просветляя их, ибо здесь очевидно переосмысление античной моделировки складок одежды тенью: в средневековой мозаике эта синяя тень — уже не тень, но отблеск небесного света.

По мере того как эту функцию обозначения света берет на себя золото, вкрапленные в синее золотые камешки, высвечивают и утончают его; «облагораживают», пользуясь средневековой терминологией, самую его субстанцию, как бы переводя с более низкой ступени воздуха на более высокую ступень света.

В период зрелого средневековья, в XIII веке, в учении о свете можно заметить два новых момента: складывается представление о формообразующей роли света и одновременно все большее значение приобретает категория тьмы, мрака как антитезы свету.

О свете как о внутренней форме всех вещей говорится у Винсента из Бове: «Первопричина формы вещей — это свет, который облекает материю; чем интенсивнее свет, тем более закончена и совершенна субстанция». Часто можно встретить выражения: «свет формы», «форма света». Красота уподобляется «свету, разливающему свое сияние над тем, что обретает форму». Цвета — это как бы варианты формы света, «расточающие перед взором формы свойственного им света».

С другой стороны, тьма, мрак, который в писаниях Псевдо-Дионисия Ареопагита выступал как наивысшее проявление света, как сверхинтенсивный свет, теперь противопоставляется свету, говорится о темноте, о мраке, в который проникает свет. «...Низшая ступень божественной эманации начинается там, где свет свыше проникает в темноту. Этот затемненный свет называется тенью... Ей присуща ограниченность и затемненность в противоположность безграничности и просветленности света»,— пишет Альберт Великий.

Как параллель этому можно привести мозаики XIII века, в которых особенно отчетливо проявляется формообразующая роль золота,— оно выступает как изобразительный и одновременно символический эквивалент света. Моделировка золотом фигур, расположенных на золотом фоне, образует их скелет, их внутреннюю форму, конкретную, видимую и вместе с тем отвлеченную, мысленную, духовную, так как моделировка золотом по самой природе своей не изобразительна, она неспособна создать зрительного впечатления объема. Фигура, прописанная золотом и помещенная на золотом фоне, выглядит прозрачной, просвечивающей, бесплотной; вместо позитива создается как бы негатив изображения, ибо форма, образуемая чистым светом (а золото — это свет), бесплотна. Однако если в ранневизантийских мозаиках блеск золотой смальты, вкрапленной в изображение, разрушал четкость его очертаний, то в мозаиках XIII века, напротив, золото создает, обрисовывает форму фигур, хотя одновремеино эта форма существует как бы в снятом виде.

Формообразующая роль света в чистом виде выступает в средневековом витраже. В нем зависимость между светом и цветом, светом и формой еще

более очевидна и непосредственна, чем в мозаике. Без естественного дневного света витражи средневекового собора вообще не существовали, они гасли, исчезали каждый вечер и вновь возникали утром, как бы заново сотворенные светом; формы изображения появлялись с появлением света, и чем интенсивнее был свет, тем больше проявлялся витраж, тем больше фигур, предметов, цветов становилось в нем видимыми.

Вместе с тем в образной концепции витража огромную роль играет мрак, тьма. Для византийских мозаик категория мрака вообще не существует, она имеет чисто негативное значение. Если в храме темно — мозаики зрительно перестают существовать. В готическом соборе витраж светится в полумраке интерьера; затемненное пространство для зрителя играет в этом случае активную роль, оно является одним из непременных условий восприятия витража и одновременно одной из двух компонент образной символики собора в целом, в основе которой лежит контраст тьмы и света. «Стекла оконные, лучи света пропускающие, есть души отцов церкви, божественные вещи во тьме, будто в зеркале, созерцающие».

Образное бытие света и цвета выступает в особом аспекте в древнерусской живописи. Золото сохраняет в ней свое значение овеществленного света. Золотой ассист — это выражение, изобразительный эквивалент световой и одновременно духовной (в смысле духовного света) энергии в ее формообразующей функции. Ту же функцию выполняют и пробела — сеть световых линий, которые, подобно силовым линиям, определяют форму, не придавая ей телесности. Но в русской иконописи огромную роль играет красный цвет. Красный – это тоже свет, но только если золото, голубец и белый служили воплощением трансцендентного, духовного, или, как выражались на Руси, «мысленного» света, то красный — это скорее образ огня, образ солнца, то есть свет в его гораздо более ощутимом и, может быть, более языческом аспекте. И то, что в русском языке слово «прекрасный» этимологически связано со словом «красный», свидетельствует, что и здесь, как в эстетике европейского средневековья, красный — эквивалент солнечного света, огня — выступает как наивысший эстетический критерий.

В русской средневековой живописи цвет предельно эмансипирован от своей изобразительной функции, пожалуй даже в большей степени, чем в живописи византийского и западного средневековья. В иконе все предметы окрашены не в те цвета. В этом смысле функция цвета здесь не столько изобразительная, сколько свето- и формообразующая. Яркие и чистые цвета просветляют икону, приобщают ее к свету. Одновременно цвета гранят, выявляют форму предметов, строят ее. Особенно заметно это в изображении архитектуры и горок, где, как правило, различные поверхности окрашены в разные цвета, благодаря чему форма становится необычайно отчетливо выявленной.

То, что имеет форму, всегда явлено в цвете. Черное, темное выступает как образ мрака, «тьмы внешней». Черным изображался ад, бездна, пропасть, куда низвергались грешники, пещера, темница. Может быть, не случайно эта тьма изображалась в русских иконах неправильной формы как антисвет, антицвет и потому антиформа, ибо свет — это добро, это то, что дает форму, тьма — это зло, то, что уничтожает форму.

Средневековая концепция света исключала момент освещения в его прямом, физическом смысле — свет не освещает уже существующие земные предметы,

а каждый раз заново творит их, ибо свет — это божественная энергия, это как бы крупица божественной субстанции.

Хотя Августин разделил свет на нетварный и тварный, однако категория тварного света имела у него не физический, а чисто религиозный смысл, это не освещение, но духовное озарение. В XIII веке в учении Бонавентуры о свете появляются черты нового: он различает свет божественный, духовный и свет телесный, то есть свет как освещение. Происходит как бы частичная секуляризация света. Бог — «это вечный свет, в котором субстанция света и акт освещения неразличимы», «в области же телесного природа подобна не столько духовному, сколько зримому, телесному свету». Этот телесный свет Бонавентура разделяет на свет субстанциональный (lux) и свет производный (lumen). Производный свет — это аналогия света субстанционального и в то же время это «свет света», то есть что-то вроде освещения.

Понятие света — освещения, в свою очередь, предполагает тень как его производное. Таким образом, подготавливается новое понимание света, характеризующее эпоху Возрождения.

В своих основных чертах оно складывается уже к концу XV столетия, и на протяжении всего этого века можно наблюдать процесс решительного, чрезвычайно интенсивного переосмысления всей концепции света. Наиболее последовательно осуществляется оно в итальянской живописи, может быть потому, что в Италии живопись в этот период оказалась наиболее передовой среди всех остальных видов искусства и именно в ней процесс ломки средневековых представлений проходил особенно решительно и в большинстве случаев приобретал сознательный, часто программный характер.

Если средневековье было периодом, открывшим в живописи красоту и поэзию света, то Возрождение, может быть, впервые раскрыло в искусстве красоту и поэзию тени; свет, напротив, начинают развенчивать. «Тень имеет большую силу, чем свет,— пишет Леонардо,— ибо тень препятствует свету и целиком лишает тела света, а свет никогда не может целиком изгнать тень от тел...»

Больше того — в средневековой живописи свет выступал как начало позитивное, творящее, обнаруживающее истину и образующее форму; мрак же — как начало негативное, как воплощение бесформенного и злого; в период Возрождения, напротив, таким формообразующим, позитивным началом становится тень, то есть мрак, ибо «тень имеет природу мрака».

И наконец, если средневековая живопись имела дело со светом как с реальной категорией (реальный свет зрителя), которая в самом изображении приобретала символическую функцию, становясь воплощением трансцендентного начала, то в живописи Возрождения свет — это чисто живописная иллюзия, это категория изображенная, нечто, реально не существующее; в то же время его функция в картине состоит в том, что он является средством все более реалистической характеристики предметов. Таким образом, можно было бы сказать, что в живописи Возрождения свет утрачивает свою материальность на уровне изобразительных средств и приобретает ее на уровне образного языка.

На протяжении всего XV столетия можно наблюдать совершенно очевидный процесс депоэтизации света, лишения его трансцендентных качеств и покорения его воле художника. Свет оказывается как бы прирученным, его, как

могущественного джинна в сосуд, стремятся заключить в пределы картины, в пределы изображения.

Самое главное для живописи — найти точно фиксированный источник света в картине, соответствующий реальному источнику света в помещении, чтобы не возникало никаких неожиданных, не поддающихся контролю художника эффектов, могущих разрушить правдоподобие. «Если тебе когда-нибудь придется рисовать... в часовне или в каком-либо другом неудобном месте... следует придавать рельеф твоим фигурам или рисунку, согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет»,— пишет в самом начале века Ченнино Ченнини.

Именно поэтому художники Возрождения так не любили золото; они видели в нем не только характерный признак варварского средневекового прошлого, но и наиболее иррациональное, неподвластное воле художника живописное средство. «Мы видим, как некоторые позолоченные поверхности... сияют там, где они должны быть темными, и кажутся темными там, где они должны быть светлыми»,— пишет Альберти. Теоретики Возрождения порицали художников, применявших золото, и требовали, чтобы они изображали его желтой краской, то есть посредством живописной иллюзии, которая дает возможность фиксировать нужный художнику эффект блеска, в то время как золото свободно, неподвластно, оно обладает собственной световой жизнью и в этом смысле иррационально.

Уже в трактате Ченнини содержатся рецепты замены золота другой краской. Помимо воли автора слова его звучат почти символически: «Я хочу показать тебе краску, похожую на золото... Но остерегайся, как огня или яда, того, чтобы эта краска... приблизилась к какому-либо золотому фону; уверяю тебя, что если бы это был золотой фон, которого бы хватило отсюда до Рима, а ртути было бы с полпросяного зерна и она коснулась бы этого золота, то ее было бы достаточно, чтобы весь фон испортить».

Золото уходит из живописи, приходит тень. Известно, что всякое видение направленно, это проступает особенно ярко, если сравнить, как люди этих двух эпох видели небо — одно и то же небо, неизменный экран, на который человек во все эпохи сознательно или бессознательно проецировал свое восприятие мира.

В XIII веке Гуго Сен-Викторский пишет: «Небо сияет, словно сапфир, солнце сверкает, словно золото, луна светит матовым блеском, словно электр, одни звезды струят пламенные лучи, другие блистают светом, а иные непременно являют то розовое, то зеленое, то яркое белое сияние». Здесь небо уподоблено богатой ризе или покрову, шитому золотом и драгоценными камнями и ослепительно блистающему, подобно знаменитой «Пала д'Оро» в алтаре собора Сан Марко в Венеции.

Два столетия спустя Альберти смотрит на то же небо, но видит его совсем другим: «Один свет от звезд, а также от солнца, луны и прекрасной звезды Венеры, другой свет от огня. Однако между ними большая разница: свет звезд дает тени, равные телу, огонь же большие. Тень остается там, где лучи света прерваны...» Солнце и звезды для Альберти лишь источники света, от которых на землю падают тени; он смотрит на небо и видит тени на земле. Этот процесс материализации света продолжается у Леонардо, который без конца совершает над ним разнообразные анатомические операции, расчленяя его, словно скаль-

пелем, и окончательно лишая всякой тайны и поэзии. Леонардо вслед за Бонавентурой делит свет на luce и lume, но если для Бонавентуры свет субстанциональный — это бог, то для Леонардо это источник освещения; производный свет Бонавентуры, «свет света» божественной субстанции, превращается у Леонардо в свет, падающий на поверхности предметов. Свет окончательно перестает быть светом ниоткуда, он приручен, покорен, понят и понятен. Он строго рационализирован как изобразительный прием. Живописец Возрождения всегда может рассчитать эффект света, положить световой блик там, где он должен быть согласно его замыслу, его художническому произволу. У Леонардо десятки страниц посвящены тому, как следует писать блики и рефлексы.

В средневековой живописи свет — творец вещей; в живописи Возрождения художник — творец света, это он произносит теперь библейскую формулу: «Да будет свет!» Однако процесс секуляризации, рационализации, прозаизации света сопровождался параллельно развивавшимся процессом поэтизации, больше того — иррационализации и даже в некотором смысле сакрализации тени.

Уже первый великий художник XV века – Мазаччо — делает тень сюжетным ядром композиции в росписи капеллы Бранкаччи (Петр исцеляет тенью). Здесь тень — источник божественной благодати. Если в средневековой живописи бог, святой изображались в ореоле света, то во фреске Мазаччо святой появляется в ореоле тени. Несколько десятилетий спустя Леонардо произнес знаменательные слова: «Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену». Средневековая живопись стремилась изобразить свет света господня, для Леонардо картина — это тень тени человеческой.

Описывая свет, Леонардо пользуется негативным определением, которое он выводит из понятия мрака как позитивной категории: «...свет есть отсутствие мрака»; или в другом случае, говоря о различной степени освещенности, о градациях света, использует образ тени: «...меньший свет является тенью большого света». Даже небесная синь, которая в средние века всегда была воплощением света, у Леонардо состоит из света и мрака, мрак выступает здесь как составная часть света. Давая определение живописи, Леонардо начинает с категории мрака: «О первых восьми частях, на которые делится живопись. Мрак, свет...» Его «Книга о живописи» звучит как апология тени, лейтмотив ее — «исключительная прелесть теней и светов»; у него даже есть выражение: «тень из теней», то есть самая превосходная тень.

Этот гимн тени звучит как антитеза средневековому «нездешнему свету», который «не помрачается ни ночью, ни набегом облаков» (Иоанн Златоуст). Леонардо, словно в ответ на эти слова, пишет: «Делай так, чтобы облака отбрасывали свои тени на землю». Свет у Леонардо — это здешний, земной свет, отбрасывающий тени, бесконечное множество теней и полутеней разной степени плотности и прозрачности: «Все плотные тела одевают свои поверхности различного качества светами и тенями...» Для средневековья мир — это отблеск божественного света оттуда; мир Леонардо — это мир земных вещей, их жизнь во взаимоотражении, взаимосвете и взаимотени. Это — светотеневая, или, точнее, тенесветовая жизнь земли, где «всякое тело отсылает свой образ по всему окружающему воздуху» и где «все предметы отражают свет на другие

предметы», где «одна поверхность отражается в другой, стоящей напротив, а эта в ней, и так последовательно до бесконечности».

Темное выступает у Леонардо как воплощение земли, земного начала: «...части тела тем темнее, чем они ближе к земле, их несущей»,— как образ глубины земных недр. Вряд ли случайно встречается у него образ колодца; его стенки «становятся все темнее, чем дальше уходят вглубь... самая глубокая часть колодца видит меньшую часть и видима меньшей части освещенного воздуха...». «Мрак облекает в свою темноту все, что в нем заключено...» Леонардо предлагает художнику пристально вглядываться в эту темноту, в этот мрак, где все «окрашено черным светом ночи... а не светлостью огня». Он очень много пишет о различии цветов в темноте.

Тень у Леонардо — воплощение тайны и поэзии жизни, ее многообещающей нераскрытости; он не любит яркого света, «чрезмерный свет создает грубость», обнажает, оскорбляет эту скрытую в полутьме тайну живого.

Леонардовская концепция света в конечном счете представляла собой итог развития светового и цветового видения в живописи XV века. В ней цвет как самоценная категория постепенно исчезает, он начинает восприниматься как нечто относительное, как величина переменная, зависящая от освещения. Цвет постепенно утрачивает тождество с самим собой, художники начинают задумываться над тем, как при помощи одного цвета изобразить другой; цвет становится такой же живописной иллюзией, как и свет.

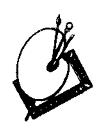
Уже Ченнини предлагает способы изображения одного цвета при помощи другого: «Как подделывать разными красками цвет, похожий на немецкую лазурь», «Как искусственно достигнуть цвета ультрамарина во фреске», «Как написать во фреске фиолетовую или черную одежду», «Как изобразить во фреске одежду, отливающую зеленым», «Как написать одежду цвета берретино, похожую на цвет дерева». Ченнини пишет, как нужно изображать блестящие, переливающиеся одежды, как изобразить блеск, то есть как средствами живописной иллюзии достигнуть того, что в средневековой живописи составляло имманентное качество самого цвета.

Еще большей очевидностью становится этот относительный характер цвета, его зависимость от освещения для Альберти: «Мне кажется очевидным, что цвета изменяются под влиянием света, ибо каждый цвет, помещенный в тени, кажется не тем, какой он на свету. Тень делает свет темным, а свет в том месте, куда он ударяет, делает его светлым...» Наконец, Альберти замечает цветовой рефлекс, что является самой чистой формой зрительно-цветовой иллюзии: «Ты видишь, что гуляющий по лугу на солнце кажется зеленым с лица». Это тоже в высшей степени симптоматично — средние века искали отблеска небесного света в земных вещах. Возрождение ищет отблеск земной травы на человеческом лице.

И все же в живописи Возрождения на цвета все более могущественное, все более определяющее влияние начинает оказывать не свет, а тень. Постепенно цвет все больше теряет свою чистоту, он словно затягивается коричневатой дымкой тени и уходит с поверхности в глубину. Открытый цвет — блеск средневековой живописи, стремящийся на поверхность и срывающийся с нее, сменяется цветом, просвечивающим из глубины, как бы не доходящим до поверхности.

Этот образ цвета скрытого, ушедшего в глубь, в сердцевину вещей,

постоянно встречается и в писаниях Леонардо. Для Леонардо цвет, самый истинный и прекрасный, спрятан внутри предмета и просвечивает из глубины, пробиваясь сквозь все покровы теней; поэтому только то тело может обнаружить «высокую степень красоты цвета», на поверхности которого «не может зародиться никакого блеска».



Г. Дунаев

«РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ» САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

Боттичелли решился передать свою тему в нескольких фигурах и сосредоточить в них всю силу выразительности. В отличие от «Примаверы», как известно, «Рождение Венеры» написано на холсте, его формат необычно велик (278,5×172,5) и характерен для этого периода. Многие композиции современных Боттичелли художников приобретают новую функцию — большого панно для стены. Таковы декоративные полотна Козимао Тура «Св. Георгий, поражающий змия» и «Благовещение». Они порой заменяли декоративные ковры. Появляются и циклы картин, в особенности на Севере — цикл Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе. В Италии впервые эти циклы появляются в Венеции, например «История Марии и Христа» 1476 года Якопо Беллини для зала большого Палаццо дожей, далее серия картонов у Мантеньи — «Триумф Цезаря» и другие. Мантенья, по замечанию Вазари, был даже сильнее в станковой картине, чем в фреске. Цикл Боттичелли в вилле Кастелло косвенно был связан с этими жанрами.

В середине XV века манера «синопии» в фресках (прописывания подготовительного рисунка) сменилась методом «прокалывания» на стену заранее подготовленных картонов. Такой прием находят у Кастаньо, Доменико Венециано, Пьеро делла Франческа. Это делало художника более свободным, допускало в большей степени импровизационное начало, которое сказалось и в манере письма. Так, Кастаньо употреблял прием «а'секко» («по сухому») для достижения фактурных и иллюзорных эффектов. Бальдовинетти и другие стремились даже сочетать технику водяных и масляных красок. Решения были самые различные, вплоть до «Тайной вечери» Леонардо. Замена монументальных форм фрески и декоративных ковров станковой картиной была следствием освобождения художника от церковной и цеховой опеки, так как большие официальные заказы неизбежно более строго контролировались. Он мог в серии картин полнее проявить свою индивидуальность, к чему стремились все передовые мастера того времени.

Боттичелли, некоторым образом связанный в своем цикле виллы Кастелло с традициями живописи «кассони», в то же время бесконечно далек от их фантастичности, миниатюрности, однообразной повторности. Он достиг в этих картинах фресковой значительности, особенно в «Рождении Венеры», по стилю близкой к фрескам виллы Лемми. Цикл Кастелло — это новый тип картины, который не сводим к тенденции слияния форм фрески, картины-панно и декоративным реминисценциям ковров. Это скорее прототип ренессансной картины большого стиля XVI века.

Сведения Вазари о картине подтверждаются инвентарной описью. Правда, если верить Вазари, Боттичелли написал много обнаженных женщин, и эти картины уже тогда погибли, возможно, в результате действий «пьяньоне»; и «Рождение Венеры» — это одна из сохранившихся картин такого рода, так же как и «Примавера». Вазари пишет, что на картине изображена «рождающаяся Венера с ветрами и ветерками, помогающими ей ступить на землю вместе с амурами». Здесь опять неточность, как и в описании «Примаверы». В «Рождении Венеры» нет никаких «амуров, помогающих ей вступить на землю». Надо думать, Вазари ее не видел, иначе, как объяснить, что он спутал две картины. Сыплющиеся цветы из «Рождения Венеры» он поместил в «Примаверу», а амура из «Примаверы» перенес в «Рождение Венеры». Это можно объяснить тем, что Вазари писал понаслышке от человека знающего и перепутал детали.

Центральный образ картины — богиня Венера, рожденная из пены морской, подплывающая на раковине к берегу. Слева от нее дуют Зефиры, от их дыхания сыплются розы и словно наполняют всю картину тонким благоуханием. Ритм их падения подобен ритму волн, образуемых движением раковины. С другой стороны нимфа Ора, украшенная миртом, приготовила пурпурный плащ, чтобы укрыть Венеру. Венера, с телом античной богини и лицом мадонны, остается безучастной к страстному дыханию Зефиров, подгоняющих ее раковину к земле и способствующих ее превращению из Венеры Урании в Афродиту, то есть в более земное божество (таким образом, они аналогичны Зефиру и Хлоре в «Примавере»). Венера равнодушна и к охранительным действиям целомудренной Оры (аналогичной Меркурию в «Примавере»). Но не только Венера соотнесена с мадонной, как это было в «Примавере», вся композиционная схема, согласно анализу Гомбриха, восходит к традиционной схеме «Крещения» (на наш взгляд, к схеме «Коронование мадонны»). Этот принцип композиции и образности не является смешением античности и средневековья, как думали в конце XIX века, а созданием нового символического языка, включающего в себя переосмысленную античность и средневековье, опыт создания «исторической картины», а не просто «истории», в смысле Альберти. Рождение Венеры из воды легко сопоставляется с идеей «возрождения души в водах крещения», и, согласно Пико делла Мирандола, библейское выражение «дух божий носился над водами» соотносимо с дыханием Эроса или Зефирами у Боттичелли («Зефири амороси», по выражению Полициано), которые движут и вдохновляют к жизни только что рожденную Венеру. Этот слой образности лежит за «античным», он просвечивает сквозь изображение тела, физический облик которого сочетает поэтическую обобщенность и классическую ясность формы.

Хорн считает, что тело Венеры — тело флорентийки с покатыми плечами, характерными пропорциями, длинными руками и неправильными пальцами ног. Эти же характерные для Боттичелли детали находим и в «Примавере». Конечно, образ Венеры скорее идеальный, чем взятый прямо с натуры. Настаивая на реализме изображения, Хорн не забывает и символическую особенность картины: «Возможно, что в двух изображениях Венер, которые Боттичелли сделал для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, представлены две концепции Афродиты. Афродиты Урании — «небесной Венеры», дочери Урана, рожденной из моря без матери, и Афродиты Пандемос, дочери Зевса и Дионы, Венеры пантеистической, спиритуализованной Боттичелли в картине «Весна», образ

которой некоторые позднейшие писатели подчеркивали, особенно Франциско Юниус...» Юниус (1637) рассматривает образ Венеры как соединяющий два мира и воплощающий трансцендентный порядок в телесном.

Венера одетая в то время считалась низшей по сравнению с обнаженной. Поэтому многозначная тема «Венус-Гуманитас» в картинах Боттичелли развивается от «Рождения Венеры» (начало творения) к «Весне» (человечность, цивилизация). Но если в «Весне» образы сотканы из взаимосвязей и бесчисленных намеков, то в «Рождении Венеры» выразительность образов дается в их изолированности и обособленности. Отчетливо видна символика четырех стихий: воды, с ее бесконечными ритмическими повторами, земли и деревьев, уступивших место световым пространствам моря, воздуха, дающего движение, огня или разума, присутствие которого ощущается в «пламевидных» волосах и складках гиматия у Зефиров.

В «Рождении Венеры», в противоположность сумраку «Примаверы» и ее «северному» звучанию, мир целиком открыт взору, как не скрыта и красота «целомудренной богини». Эта классическая «Венера-пюдика» («стыдливая») выражает две стороны любви – чувственную и целомудренную, символами которой являются Зефиры и Ора.

Венера «единство противоположностей». «Космическая» диалектика придала удивительную завершенность композиции, выраженную графически направленностью движений фигур по диагоналям и их симметричностью относительно Венеры, расположенной посередине картины. Но в то же время внешние очертания фигур Зефиров и Оры образуют вокруг Венеры арку, как и в «Примавере». Линия арки подчеркнута верхней линией раковины. Это принцип «центрального тондо», как в «Мадонне с гранатом». Возможно, что в композиции «Рождение Венеры» сказался опыт «художника мадонн». По лаконичности и определенности ее можно сравнить с «Мадонной дель Магнификат», а поза Венеры близка к «Мадонне с канделябрами», где раковина «заменена» изображением черного овала.

Литературные источники, использованные Боттичелли для «Рождения Венеры», привлекали внимание многих авторов. Вряд ли справедливо будет указание на «Джостру» Полициано как прямой источник композиции Боттичелли. Хотя действительно отдельные моменты близки:

Эгеем бурным, колыбель чрез лоно
Федиты поплыла средь пенных вод,
Создание иного небосклона,
Лицом с людьми несходная встает
В прелестной позе, глядя оживленно,
В ней девственница юная. Влечет
Зефир влюбленный раковину к брегу,
И небеса их радуются бегу.
Сказали бы: море истинное тут.
И раковина с пеной — как живые,
И видно — блеск глаза богини льют.
Пред ней с улыбкой небо и стихии.
Там в белом Оры берегом идут,
Им ветер треплет волосы златые.

Как вышла из воды, ты видеть мог,
Она, рукой придерживая правой
Свои власы, другой — прикрыв сосок,
У ног святых ее цветы и травы
Покрыли свежей зеленью песок.

И Полициано и Боттичелли избегают акцентировать малоприятную «машину мифа», данную Гесиодом, но Полициано упоминает о ней в отличие от Боттичелли. Интересно, что Боттичелли не изображает у ног богини цветы и травы, которые он так любил выписывать в «Примавере» и которые фигурируют у Полициано и в гомеровских гимнах. Падающие слева розы символизируют «божественное зарождение», но это не столько античный, сколько средневековый символ, не «белая пена», а скорее цветы «иммакулате концепционе» (концепция непорочного зачатия, имеющая развитую иконографию).



П. Муратов

ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ

Есть две Венеции. Одна — это та, которая до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, столики перед кафе Флориана, лавки с изделиями из блестящего стекла. Круглый год, кроме двух-трех зимних месяцев, здесь идет неугомонно праздная жизнь, такая праздная, какой нет нигде. Надо только видеть движение человеческих волн утром на мосту делла Палья, надо слышать легкий шум разноязычного говора и легкий шорох шагов по мраморным плитам! Но вот часы указывают полдень. Пора идти вместе с толпой на площадь, смотреть, как на torre del Orologio (часозвоне) — бронзовые люди бьют в колокол. Это один из обрядов венецианской праздности, и кто исполнил его, тот может с чистым сердцем радоваться своей свободе от всех земных дел. Остается ехать куда-то в гондоле, или сидеть вместе со стариками под аркадами Дворца дожей, или зайти в Сан Марко и рассеянно смотреть на мозаики, на древние полы, на группы разнообразных, все новых и новых людей. А там наступает и вечер. Зажигаются огни, голуби ложатся спать. Флориан и Квадри выдвигают столики на площадь. Газетчики пробегают под Прокурациями. Во всех окнах бусы, зеркальца, стекло — те наивные блестящие вещи, которые никому не пришло бы в голову продавать или покупать где-нибудь, кроме Венеции. Играет музыка, толпа журчит, журчит рекой по каменным плитам. Храм Марка мерцает цветными отблесками, и небо над головой — синее небо итальянского вечера. Так летит здесь время, точно дитя, без забот и без мыслей.

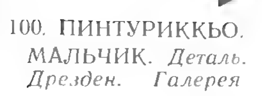
В этой жизни есть своя прелесть. Но она неизменно приносит минуты печали. Можно легко утомиться музыкой, блестящими окнами, вечным рокотом чужой толпы. Венеция часто дает испытывать одиночество, она не утешает и не просветляет, как Флоренция или Рим. Да и не вся Венеция на Пьяцце

и на Пьяцетте. Стоит немного отойти вглубь от Сан Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немым выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний. То, что было на Пьяцетте лишь живописной подробностью,— черная гондола, черный платок на плечах у венецианки,— выступает здесь в строгом, почти торжественном значении векового образа. А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через узкий канал на Понте дель Парадизо, например, можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений. В такие минуты открывается другая Венеция, которой не знают многие гости Флориана и о которой нельзя угадать по легкой и детски праздной жизни на площади Марка.

Эта Венеция узнается лучше всего во время скитаний по городу, в поисках еще нового Тинторетто, еще невиданного Карпаччио. Только сначала трудно разобраться в лабиринте венецианских переулков и мелких каналов, а потом привыкнешь к нему и начинаешь даже любить его неожиданную логику. Так, передвигаясь подобно шахматному коню и без уклонения от прямой линии, можно пройти в отдаленный квартал мадонны дел Орто. Там есть одно удивительное место — открытый и пустынный бассейн около прежнего аббатства Мизерикордия. Неподвижность этих мелких вод, безлюдье, огромные заброшенные здания на берегу — все здесь внушает чувство покоя, какого не бывает в жизни. Все напоминает давний, забытый сон. Недалеко оттуда набережная Фондамента Нуова с видом на Мурано и на снежные Альпы Фриулы. К их утренней прозрачности, к чистоте их сияющих вершин обращены взгляды Венеции. За этими горами — все, что оставили мы в прежней жизни и от чего отделяет нас теперь зеркало лагуны. И глубоко уединение Мурано, окруженного лагуной. Маленький остров разделен надвое широким, извивающимся в виде петли каналом. Это почти река, только река, которая течет ниоткуда и никуда. На плоских берегах стоят пережившие свое время, часто необитаемые дома; встречается скудная растительность, напоминающая о прежних садах. Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И самые эти воды — не воды ли смерти, забвения?

Нынешняя Венеция — только призрак былой жизни, и вечный праздник на Пьяцце — только пир чужих людей на покинутом хозяевами месте. Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников. И странно — в искусстве мы тоже начинаем скоро различать две Венеции. Все знают, что в венецианской живописи много любви к праздничной и красивой внешности жизни, к дорогому убранству, богатым тканям, пирам, процессиям, восточным нарядам, чернокожим слугам и золотоволосым женщинам. Карпаччио и Джентиле Беллини изображали все это в XV веке, Тициан, Бонифацио и Паоло Веронезе — в XVI, Тьеполо — в XVIII. Но наряду с этими художниками здесь были и другие — Джорджоне, Тинторетто и Джованни Беллини. У этих немногое было отдано поверхности жизни, и лучшие их силы уходят в глу-

99. ПИНТУРИККЬО. ГОЛОВА НЕГРА. *Из фрески «Жизнь Енеа Сильвио Пикколомини». 1508 г. Сиена. Библиотека.*



100. ПИНТУРИККЬО. МАЛЬЧИК. *Деталь. Дрезден. Галерея*





102. МАНТЕНЬЯ. ГОЛОВА РОДСТВЕННИКА ГОНЗАГО. *Деталь. Мантуя. Дворец.*



101. БОТТИЧЕЛЛИ. РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ. *Деталь. Ок. 1485 г. Флоренция. Галерея Уффици.*



103. ПЕРУДЖИНО. «ПЕРЕДАЧА КЛЮЧЕЙ». *Деталь. 1489—1490 гг. Рим. Сикстинская капелла*



104. ПЕРУДЖИНО. МАДОННА. *Тондо. Париж. Лувр*

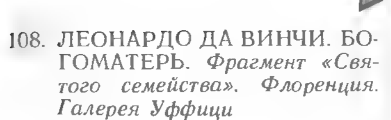


105. ПЕРУДЖИНО. МАДОННА. *Фрагмент. Флоренция. Галерея Уффици.*

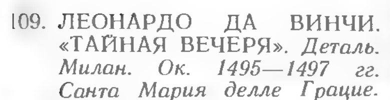
106. ЗАМОК АЗЕ-ЛЕ-РИДО НА ЛУАРЕ



107. ЛОШ. ВОРОТА КОРДЕЛЬЕРА. *XV в.*



108. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. БОГОМАТЕРЬ. *Фрагмент «Святого семейства». Флоренция. Галерея Уффици*



109. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ». *Деталь. Милан. Ок. 1495—1497 гг. Санта Мария делле Грацие.*



бину. Джованни Беллини, или, как его зовут на местный лад, Джамбеллино, был венецианцем из венецианцев. Не только здесь он родился и вырос, но живопись его так расцвела здесь, что долго Венеция не хотела знать никакой другой и десятки художников повторяли, списывали и даже подделывали ее. Джамбеллино был понят и любим оттого, что его искусство выражает чистейшую линию в душевном сложении Венеции.

Джованни Беллини написал множество мадонн, очень простых, серьезных, не печальных и не улыбающихся, но всегда погруженных в ровную и важную задумчивость. Это созерцательные и тихие души, в них есть полнота какого-то равновесия, – и не таков ли был сам художник? С первого взгляда он кажется слишком неподвижным, неярким, почти неинтересным. Но он из тех мастеров, которых узнаешь со временем. У него есть своя стихия — не только краски и формы, но целый объем чувств и переживаний, составляющих как бы воздух его картин. Никто другой не умеет так, как он, соединять все помыслы зрителя в какой-то неопределенной сосредоточенности, приводить его к самозабвенному и беспредметному созерцанию. Это созерцание бесстрастно и бесцельно. Или, вернее, цель его неизвестна, и оно само становится высочайшей целью искусства. Рассеянное воображение Беллини часто бывает обращено к простым вещам, оно охотно смешивает великое с малым. Он часто пишет пейзаж, деревню и горы, о которых всегда думается в Венеции. На фоне «Преображения» изображена дорога, где крестьянин гонит волов; на фоне одной «Мадонны» едет всадник, двое беседуют под деревом, обезьянка сидит на мраморной базе, на которой начертана подпись художника. Здесь сказалась его глубокая задумчивость, то рассеяние мысли и чувств, какое бывает на границе между бодрствованием и сном, жизнью и смертью.

Джованни Беллини любил писать также аллегории. Несколько их есть в Венецианской академии, но самая замечательная, произведение вне всяких сомнений гениальное, находится теперь в Уфици, во Флоренции. Изображена терраса, чисто венецианская, выстланная разноцветными плитами и обнесенная венецианскими мраморными перилами. Посередине открытая дверка, выходящая на широкое пространство спокойных вод. На том берегу скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок,— немного странный пейзаж; над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур. В одном углу — мраморный трон, на котором сидит богоматерь с опущенной головой и сложенными руками. Слева от нее склонившая голову женщина в венце справа, ближе к зрителю — другая женщина, высокая, молодая и стройная, в черном платке, который до сих пор носят венецианки. За мраморными перилами два старца, по-видимому апостолы Павел и Петр. Павел держит в руках меч, Петр с умилением смотрит на группу, занимающую среднюю часть террасы. Здесь в глиняной вазе растет невысокое деревце с густой, плотной листвой. Четверо младенцев играют около него. Один охватил ствол, как бы желая его потрясти, остальные держат в руках уже упавшие золотые яблоки. С другого конца террасы к ним медленно идут св. Иов с молитвенно сложенными руками и юный, обнаженный и женственно прекрасный св. Себастьян. На том берегу, за пространством тихих вод, видны различные, несколько фантастические существа. У самой воды, в пещере, пастух и около него козы и овцы. Отшельник спускается по лесенке от одиноко стоящего креста, и тут же стоит, как бы ожидая его, кентавр. Еще дальше, у домов

селения, двое гонят осла и женщина беседует со стариком. И еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и белом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группа святых,— она находится за перилами и, удаляясь от мадонны, как бы уходит из поля картины.

Был неизвестен долгое время сюжет этой картины. Ее считали одним из тех «собеседований» (santa Conversazione), какие встречаются нередко в современной Беллини живописи. Или еще, не без основания считая группу младенцев, играющих под деревом, центральной в картине и по значению, ее называли «аллегорией дерева жизни». Лишь несколько лет назад, трудами недавно умершего немецкого ученого Людвига, посвятившего всю свою короткую жизнь изучению венецианской живописи, был найден источник этой аллегории. Сюжет ее взят из французской поэмы XIV века «Паломничество души». Младенцы — это души чистилища, и мистическое дерево с золотыми яблоками символизирует Христа. О душах молятся их святые покровители Иов и Себастьян, апостолы Петр и Павел. О них молится сама Богоматерь, и Правосудие, оставив меч в руках у апостола Павла, смиренно склоняет свою увенчанную голову. За мраморной баллюстрадой видна река Лета. Картина должна быть названа «Души чистилища».

Таково последнее истолкование картины Беллини. В ней остается еще многое, чего не объясняет старинная французская поэма. Фигура венецианки в черном платке, другая фигура в восточном тюрбане, странные существа, кентавры и эремиты, населяющие пейзаж, — все это чистые создания Беллини. И может быть, ключ к его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. Летейские воды — так вот что эти воды, в которых отражаются золотые облака! И нам вдруг становится понятен медленный ритм видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон; как анахорет, они припадают там к подножию высокого деревянного креста, или встречают в темных пещерах кентавров и пастухов, имеющих лишь смутное человеческое подобие, или на улицах неизвестных селений видят воплощенные образы евангельской притчи. На утренней заре они второй раз погружаются в литейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни. Придет день, когда они не вернутся больше.

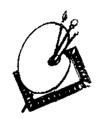
Картина Беллини запечатлена каким-то единственным мгновением равновесия между жизнью и смертью. Отсюда ее чистота, ее невыразимо глубокий покой и религиозная важность. Как это бывает с образами наших снов, созданные художником образы не утратили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видано — хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду. Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда

к линиям гор. Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция? Не ее ли тихая и рассеянно светлая душа ожила в этом образе, созданном самым мечтательным и отвлеченным из ее художников?

Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами. В часы, проведенные у старых картин, украшающих венецианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немым переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади Марка, мы черпаем легкое и сладостное вино забвения.

Все, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится легкой ношей. Все пережитое обращается в дым, и остается лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника. Его ожидает Италия — Италия так близко, за этим пространством лагуны!

Мысль о прекрасной земле, на которую сейчас опускается ночь, там, за тихими водами, за туманными равнинами, где течет Брента, с особенной силой пробуждается всякий раз при наступлении вечера в Венеции. Среди огней и движения на Пьяцце она приходит внезапно и уносит далеко, так далеко, что говор и смех праздной толпы звучит в ушах, как слабый шум отдаленного моря. В этой толпе всегда немало людей, только что ступивших на землю Италии и согласно переживающих ту же рассеянную мечту. Свет улыбки в их невидящих взорах выдает освобожденные души — души, уже испытавшие силу летейских вод.



В. Лазарев

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Наиболее прославленное произведение Леонардо — знаменитая «Тайная вечеря» в миланском монастыре Санта Мария делла Грацие. Эта роспись, в настоящем своем виде представляющая руину, была выполнена между 1495—1497 годами. Причина быстрой порчи, дававшей о себе знать уже в 1517 году, заключалась в своеобразной технике, сочетавшей масло с темперой.

В связи с «Тайной вечерей» Вазари приводит в своем жизнеописании Леонардо забавный эпизод, прекрасно характеризующий манеру работы художника и его острый язык. Недовольный медлительностью Леонардо, приор монастыря настойчиво требовал от него, чтобы он скорее закончил свое произведение. «Ему казалось странным видеть, что Леонардо целую половину дня стоит погруженный в размышление. Он хотел, чтобы художник не выпускал кисти из рук, наподобие того, как не прекращают работу на огороде. Не ограничиваясь этим, он пожаловался герцогу и так стал донимать его, что тот был вынужден послать за Леонардо и в деликатной форме просить его взяться за работу, всячески давая при этом понять, что все это он делает по настоянию приора». Затеяв с герцогом разговор на общие художественные темы, Леонардо затем указал ему, что он близок к окончанию росписи и что ему остается

написать лишь две головы — Христа и предателя Иуды. «Эту последнюю голову он хотел бы еще поискать, но в конце концов, если он не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь навязчивого и нескромного. Это замечание весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячу раз прав. Таким-то образом бедный смущенный приор продолжал подгонять работу на огороде и оставил в покое Леонардо, который закончил голову Иуды, оказавшуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности».

К миланской росписи Леонардо готовился тщательно и долго. Он выполнил множество набросков, в которых изучал позы и жесты отдельных фигур. «Тайная вечеря» привлекла его не своим догматическим содержанием, а возможностью развернуть перед зрителем большую человеческую драму, показать различные характеры, вскрыть душевный мир человека и точно и ясно обрисовать его переживания. Он воспринял «Тайную вечерю» как сцену предательства и поставил себе целью внести в это традиционное изображение то драматическое начало, благодаря которому оно приобрело бы совсем новое эмоциональное звучание.

Обдумывая замысел «Тайной вечери», Леонардо не только выполнял наброски, но и записывал свои мысли о действиях отдельных участников этой сцены: «Тот, который пил и поставил кубок на место, обращает голову к говорящему, другой соединяет пальцы обеих рук и с нахмуренными бровями взирает на своего сотоварища, другой показывает ладони рук, приподнимает плечи к ушам и выражает ртом удивление...» В записи не указаны имена апостолов, но Леонардо, по-видимому, ясно представлял себе действия каждого из них и место, которое каждый призван был занять в общей композиции. Уточняя в рисунках позы и жесты, он искал таких форм выражения, которые вовлекли бы все фигуры в единый водоворот страстей. Он хотел запечатлеть в образах апостолов живых людей, каждый из которых по-своему откликается на происходящее событие.

«Тайная вечеря» — самое зрелое и законченное произведение Леонардо. В этой росписи мастер избегает всего того, что могло бы затемнить основной ход изображенного им действия, он добивается редкой убедительности композиционного решения. В центре он помещает фигуру Христа, выделяя ее просветом двери. Апостолов он сознательно отодвигает от Христа, чтобы еще более акцентировать его место в композиции. Наконец, в этих же целях он заставляет сходиться все перспективные линии в точке, непосредственно расположенной над головой Христа. Учеников Леонардо разбивает на четыре симметрические группы, полные жизни и движения. Стол он делает небольшим, а трапезную — строгой и простой. Это дает ему возможность сосредоточить внимание зрителя на фигурах, обладающих огромной пластической силой. Во всех этих приемах сказывается глубокая целеустремленность творческого замысла, в котором все взвешено и учтено.

Основной задачей, которую поставил себе Леонардо в «Тайной вечере», была реалистическая передача сложнейших психических реакций на слова Христа: «Один из вас предаст меня». Давая в образах апостолов законченные человеческие характеры и темпераменты, Леонардо заставляет каждого из них по-своему реагировать на произнесенные Христом слова. Именно эта тонкая психологическая дифференциация, основанная на разнообразии лиц и жестов,

и поражала более всего современников Леонардо, особенно при сопоставлении его росписи с более ранними флорентинскими изображениями на эту же тему кисти Таддео Гадди, Андреа дель Кастаньо, Козимо Росселли и Доменико Гирландайо. У всех этих мастеров апостолы сидят спокойно, наподобие статистов, за столом, оставаясь совершенно безучастными ко всему происходящему. Не имея в своем арсенале достаточно сильных средств для психологической характеристики Иуды, предшественники Леонардо выделяли его из общей группы апостолов и располагали в виде совершенно изолированной фигуры перед столом. Тем самым Иуда искусственно противопоставлялся всему собранию как изгой и злодей. Леонардо смело ломает эту традицию. Его художественный язык достаточно богат, чтобы не прибегать к подобным, чисто внешним эффектам. Он объединяет Иуду в одну группу со всеми прочими апостолами, но придает ему такие черты, которые позволяют внимательному зрителю сразу же опознать его среди двенадцати учеников Христа.

Каждого из учеников Леонардо трактует индивидуально. Подобно брошенному в воду камню, порождающему все более широко расходящиеся по поверхности круги, слова Христа, упавшие среди мертвой тишины, вызывают величайшее движение в собрании, за минуту до того пребывавшем в состоянии полного покоя. Особенно импульсивно откликаются на слова Христа те три апостола, которые сидят по его левую руку. Они образуют неразрывную группу, проникнутую единой волей и единым движением. Молодой Филипп вскочил с места, обращаясь с недоуменным вопросом к Христу, Иаков старший в возмущении развел руками и откинулся несколько назад, Фома поднял руку вверх, как бы стремясь отдать себе отчет в происходящем. Группа, расположенная по другую сторону Христа, проникнута совершенно иным духом. Отделенная от центральной фигуры значительным интервалом, она отличается несравненно большей сдержанностью жестов. Представленный в резком повороте Иуда судорожно сжимает кошель со сребрениками и со страхом смотрит на Христа; его затененный, уродливый, грубый профиль контрастно противопоставлен ярко освещенному, прекрасному лицу Иоанна, безвольно опустившего голову на плечо и спокойно сложившего руки на столе. Между Иудой и Иоанном вклинивается голова Петра; наклонившись к Иоанну и опершись левой рукой о его плечо, он что-то шепчет ему на ухо, в то время как его правая рука решительно схватилась за меч, которым он хочет защитить своего учителя. Сидящие около Петра три других апостола повернуты в профиль. Пристально смотря на Христа, они как бы вопрошают его о виновнике предательства. На противоположном конце стола представлена последняя группа из трех фигур. Вытянувший по направлению к Христу руки Матфей с возмущением обращается к пожилому Фаддею, как бы желая получить от него разъяснение всего происходящего. Однако недоуменный жест последнего ясно показывает, что и тот остается в неведении.

Далеко не случайно Леонардо изобразил обе крайние фигуры, сидящие по краям стола, в чистом профиле. Они замыкают с обеих сторон идущее от центра движение, выполняя здесь ту же роль, которая принадлежала в «Поклонении волхвов» фигурам старика и юноши, поставленным у самых краев картины. Но если психологические средства выражения Леонардо не поднимались в этом произведении ранней флорентинской эпохи выше традиционного уровня, то в «Тайной вечере» они достигают такого совершенства и глубины, равных

которым напрасно было бы искать во всем итальянском искусстве XV века. И это прекрасно понимали современники мастера, воспринявшие «Тайную вечерю» Леонардо как новое слово в искусстве. Она поражала и продолжает поражать не только правдивостью деталей, но и верностью «в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах», т. е. тем, что Энгельс считал основным признаком реализма (Маркс К. и Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1948, с. 405).



Г. Вельфлин

ВАТИКАНСКИЕ ФРЕСКИ РАФАЭЛЯ

Рафаэль вырос в Умбрии. Он выделялся в школе среди других учеников Перуджино и с таким совершенством усвоил проникнутую чувством манеру учителя, что, по словам Вазари, картины учителя и ученика нельзя было отличить. Быть может, никогда еще гениальный ученик не впитывал с такою полнотою искусства учителя, как Рафаэль. Ангел, написанный Леонардо в картине «Крещение» Верроккио, сразу поражает чем-то особенным, работы Микеланджело-мальчика нельзя сравнить ни с какими другими, Рафаэля же в его начинаниях трудно отделить от Перуджино. Но вот он прибывает во Флоренцию. То был момент, когда Микеланджело закончил подвиги своей юности, изваял Давида и работал над «Купающимися солдатами», а Леонардо набросал картину боя и создавал невиданное еще последнее свое чудо — «Мону Лизу»; Леонардо — в расцвете сил, во всем сиянии славы, Микеланджело — на пороге зрелости, человек будущего. Рафаэлю же едва минуло двадцать лет. Чего мог он ожидать для себя рядом с этими великанами?

Перуджино как живописца ценили на берегах Арно, и потому его ученику можно было предсказать, что картины его будут нравиться, что он сделается вторым, быть может, лучшим Перуджино. Впечатления самостоятельности его картины не производили.

Без малейшего следа флорентинского реализма, односторонний в своих чувствованиях, плохо владеющий красотой линий, он и не помышлял вступить в состязание с великими мастерами. Но у него был ему одному присущий талант воспринимания, внутреннего претворения. Он превосходно проявил его впервые, когда отрешился от наследия Умбрийской школы и весь отдался изучению задач флорентинского искусства. На это были бы способны немногие; а окинув взглядом всю недолгую жизнь Рафаэля, нужно признать, что он один сумел пройти подобную эволюцию в такое короткое время. Умбрийский мечтатель становится живописцем больших драматических сцен, юноша, лишь робко соприкасавшийся с землею, превращается в изобразителя людей, способного мастерской рукой схватывать явления; рисуночный стиль Перуджино преображается у него в живописный, и односторонний вкус к тихой красоте уступает потребности изображения сильных массовых движений. Таков зрелый мастер римской эпохи.

Рафаэль не обладает ни тонкими нервами, ни аристократичностью Леонардо, ни, еще менее того, силой Микеланджело. О нем можно было бы

сказать, что он обладает «золотой серединой», чем-то доступным для общего понимания, если бы это выражение не могло быть истолковано в ущерб ему. Это ровное и счастливое настроение так редко в наши дни, что многим легче понять Микеланджело, чем открытую, приветливую, безмятежную душу Рафаэля. А между тем чарующая приветливость его характера особенно пленяла знавших его современников; она и теперь убедительно светит нам из его произведений.

Нельзя говорить об искусстве Рафаэля, обойдя молчанием Перуджино. Высказывать похвалы Перуджино было когда-то опасно для репутации знатока искусства, теперь же можно сказать обратное. Мы знаем, что свои исполненные чувства картины он написал ремесленнически, и, видя их издалека, обходим их. Но кто действительно хоть раз прочувствовал хотя одну из его картин, тот невольно заинтересуется человеком, подарившим кватроченто этот необыкновенно глубокий, одухотворенный взгляд. Джованни Санти сознательно поставил Перуджино и Леонардо рядом в своей рифмованной хронике.

Перуджино обладает ни у кого не заимствованной мелодичностью линий. Он не только проще флорентинцев, но его спокойный, плавный стиль заметно отличается от подвижного характера тосканцев, от нарядного, прихотливого позднего стиля кватроченто.

Сравним две картины — «Явление мадонны святому Бернарду» во флорентинской Бадии Филиппино и тот же сюжет Перуджино в Мюнхенской пинакотеке. У Филиппино все линии порывисты, в картине царит хаотическое смешение множества предметов; у Перуджино же полное спокойствие, тихие линии, благородная архитектура с широким видом вдаль, красиво уходящая линия гор на горизонте, чистое небо, безмолвие, наполняющее все до такой степени, что, кажется, можно слышать шепот листьев, когда вечерний ветерок пробегает по тонким деревьям. Перуджино чуток к настроению ландшафта и архитектуры. Он строит свои строгие обширные портики не ради украшения картины, как например Гирландайо: они служат у него важным художественным фактором. До него никто не воспринимал так ясно связи фигур с архитектурой (см. «Мадонну» 1493 года в Уффици). У него прирожденное чувство тектоники. Группы из нескольких фигур он всегда строит по геометрической схеме. Композицию его «Оплакивания Христа» 1495 года (Питти) Леонардо нашел бы бессодержательной и слабой, но в момент появления она считалась во Флоренции единственной в своем роде. Перуджиновский принцип упрощения и закономерности был важным фактором накануне классического искусства, и потому ясно, насколько он облегчил путь Рафаэлю...

К счастью для Рафаэля, первое время он не получал в Риме заказов на темы драматического характера. Он должен был изображать спокойные собрания идеально настроенных людей, картины безмятежного общения, и его изобретательность должна была быть направлена на создание разнообразия простых движений и гармонии общей композиции. Он имел к этому прирожденный талант. В картинах мадонн Рафаэль вырабатывал в себе способность гармонично вести линии и уравновешивать массы. Эти приобретения он смог теперь применить в большом масштабе. В «Диспута́» и в «Афинской школе» развивается его искусство заполнять пространство и соединять группы, которое и ляжет в основание его позднейших драматических картин.

Современная публика с трудом оценивает художественное содержание этих

произведений. Ценность изображений она видит в другом: в выражении лиц, в осмысленном соотношении отдельных фигур между собою. Прежде всего хотят знать, что означают те или иные фигуры, и не могут успокоиться до тех пор, пока не узнают их имен. Благодарно прислушивается путешественник к поучениям проводника, точно знающего имя каждого лица, и он уверен, что после подобных объяснений картины становятся ему понятнее. Для большинства этим интерес вообще и исчерпывается; более добросовестные стараются понять выражение лиц, проникнуться им. Немногим удается наряду с лицами схватить общее движение фигуры, почувствовать мотивы красивого наклона, манеры сидеть или стоять, и лишь совсем немногие чуют, что действительная ценность этих картин заключается не в частностях, а в общем соподчинении, в ритмическом оживлении пространства. Это декоративные работы большого стиля, понимая слово «декоративный» не в общепринятом смысле. Я подразумеваю здесь стенопись, где главное внимание художник сосредоточивает не на отдельной голове, не на психологической связи, а на расположении фигур на плоскости, на отношении их пространственной близости. Рафаэль, как никто, обладал талантом создавать приятное для человеческого глаза.

Для понимания художественного произведения исторической эрудиции не требуется. Обыкновенно трактуются лишь общеизвестные положения, и искать в «Афинской школе» глубокомысленных философско-исторических отношений или в «Диспута́» итогов церковной истории — неправильно. В тех случаях, когда Рафаэль хотел быть определенно понятым, он делал соответствующую приписку. Но это бывало не часто. Даже главные фигуры, центры композиции, остаются без объяснения. Современники художника их не требовали, ибо важен был одухотворенный мотив движения фигуры, а не имя. О значении фигур не спрашивали, а ценили в них их художественное содержание.

Для того чтобы разделить эту точку зрения, нужна редкая в наше время, особая чувственная восприимчивость глаза; германцу же вообще трудно вполне постичь то значение, какое придается романским народом чисто телесной манере держаться, двигаться. Северный путешественник должен терпеливо перенести разочарование перед этими произведениями, в которых он ожидал найти откровение величайших духовных способностей. Рембрандт, без сомнения, трактовал бы философию по-иному.

Желающий ближе познакомиться с картинами должен проанализировать каждую фигуру и, заучив их на память, обратить внимание на их взаимную связь, на то, как каждая из них предполагает и обусловливает другую. Этот совет дает и «Чичероне» Буркагардта. Не знаю, многие ли последовали ему. Не надо экономить времени, ибо для того, чтобы почувствовать почву под ногами, нужна большая практика. Благодаря массе будничной, иллюстрирующей живописи, дающей только общее, приблизительное впечатление, мы умеем смотреть лишь поверхностно и перед картинами старых мастеров должны опять начинать с азбуки.

У алтаря с дароносицей расположились четыре учителя церкви, установивших догмат: Иероним, Григорий, Амвросий и Августин. Вокруг них верующие. Созерцательно-спокойно стоят ученые богословы, благоговейно теснятся пылкие юноши, в одном месте читают, в другом указывают; в этом собрании мы видим фигуры знаменитых людей рядом с неизвестными. Почетное место отведено папе Сиксту IV, дяде занимавшего в то время престол.

Такова земная сцена. Над ней парят лица св. Троицы, по сторонам которых в плоской арке полукругом расположились святые. Наверху, в том же направлении, ангелы. Над всей сценой господствует Христос, указывающий на свою рану, рядом с ним Мария и Иоанн. Над ним благословляющий бог-отец, внизу голубь. Голова голубя приходится как раз на половину высоты картины.

Вазари называет картину спором о святом таинстве; это название сохранилось до настоящего времени, но оно неверно. В этом собрании не спорят, мало даже разговаривают. Здесь изображено непреложнейшее, главнейшее таинство церкви, подтверждаемое присутствием самих небесных сил.

Посмотрим, как разрешили бы эту задачу мастера предшествующей школы. От Рафаэля не требовалось, в сущности, ничего нового сравнительно с содержанием многих алтарных образов: он должен был изобразить известное число благочестивых мужей, находящихся в мирном общении, а над ними, как месяц над лесом, спокойные небесные силы. Рафаэль сразу понял, что одними мотивами стоящих и сидящих фигур ему задачи не разрешить. Тихое общение надо было заменить собранием, оживленным движением, деятельностью. Прежде всего он разнообразит четыре фигуры главной группы (учителей церкви) и создает четыре различных момента: один читает, другой вглядывается в небесные видения, подняв голову, третий погружен в размышления, четвертый диктует. Рафаэль придумывает красивую группу теснящихся юношей и благодаря ей создает противовес спокойно стоящим отцам церкви. Выражение аффекта появляется еще раз в смягченном виде в патетической фигуре, стоящей спиною к зрителям у ступеней алтаря. Контрастом к ней на другой стороне служит фигура папы Сикста; подняв голову, он смотрит перед собою спокойно и уверенно, как истый глава церкви. Далее за ним совершенно светский мотив: молодой мальчик опирается на баллюстраду, и один из присутствующих показывает ему папу, а в противоположном углу картины обратный мотив: юноша указывает на старика. Старик стоит у баллюстрады, склонившись над книгой, в которую заглядывают и другие; он дает им, по-видимому, объяснения, между тем как юноша зовет его в середину, к алтарю, куда устремляются все. Можно сказать, что Рафаэль удовлетворил здесь личному желанию изобразить сектанта, не имея, конечно, в виду определенного лица, так как трудно предположить, чтобы этот мотив заключался в программе, Рафаэль должен был изобразить отцов церкви, папу Сикста и еще несколько представлявших интерес лиц, что он и исполнил; в остальном же он был совершенно свободен и для развития нужных ему мотивов мог пользоваться безыменными фигурами. Здесь мы подошли к основному: значение картины заключается не в частностях, но в общем построении, и ценность ее постигнется лишь тогда, когда мы поймем, до какой степени каждая частность в ней служит общему и придумана художником ради общего впечатления.

Психологические моменты не представляют здесь главного интереса. Гирландайо написал бы более характерные головы, и Боттичелли сильнее захватил бы нас выражением религиозного экстаза. Ни одна фигура «Диспута́» не сравнится с «Августином» Боттичелли в церкви Оньи Санти (Флоренция). Ценность рафаэлевского творчества заключается в другом: с несравненным искусством создал он композицию огромных размеров, обогатил ее глубиной содержания и разнообразием мотивов движения, ясно развив и ритмически объединив ее.

Первый вопрос композиции относился к учителям церкви. Они являлись главной группой, и потому их следовало выдвинуть. При значительной величине этих фигур их нельзя было отодвинуть в глубину, ибо в таком случае картина развилась бы в виде полосы: для того чтобы ее углубить, Рафаэль после некоторого колебания все-таки решил отодвинуть отцов церкви, построив для них ряд ступеней. Таким путем превосходно разрешилась задача композиции. Мотив ступеней оказался чрезвычайно удачным, ибо все фигуры располагались равномерно в направлении к середине. Композиция выгодно заканчивалась добавлением оживленно жестикулирующих людей по ту сторону алтаря, благодаря чему сидящие сзади Иероним и Августин выступили яснее; эта мысль осенила Рафаэля в последнюю минуту.

Течение определенно идет слева к середине. Указывающий юноша, молящиеся и патетическая фигура, обращенная к нам спиной, создают совокупность равномерного приятного для глаза движения. Рафаэль и позже считался с таким направлением глаза. Полуоборот последней центральной фигуры, диктующего Августина, понятен и целесообразен: он служит переходной ступенью к спокойствию правой стороны. Подобные формальные соображения были совершенно незнакомы художникам XV века.

Других отцов церкви Рафаэль расположил совершенно просто. Здесь один наклоненный профиль, один приподнятый и несколько иначе выраженный третий. Позы их также чрезвычайно просты. В этом сказывается расчет художника, ибо для сохранения впечатления величины отдаленных фигур эти группы иначе трактовать нельзя. Картины XV века, как «Триумф св. Фомы» Филиппино, слабы в данном отношении.

Чем ближе к переднему плану, тем движения богаче, наиболее разнообразны в наклоненных угловых и соседних с ними фигурах. Эти угловые группы расположены совсем симметрично и одинаково связаны с серединными фигурами при помощи указывающих. Симметрия царит во всей картине, но в отдельных фигурах она везде более или менее замаскирована. Наибольшее отступление от нее заметно посередине. Но и здесь нет большого разнообразия. Рафаэль еще нерешителен, он все связывает и успокаивает, избегая сильного движения, разорванности. С тонкостью чувства, почти с благоговением, проводит он линии, как бы оберегая их от причинения взаимной боли, и, несмотря на их обилие, сохраняет впечатление спокойствия. В том же духе объединяет художник линией заднего плана (ландшафтом) обе половины собрания и ряд фигур святых наверху.

Искусство спокойного соподчинения линий возможно лишь при чрезвычайной ясности художественного созерцания, мы ее чувствуем в каждом образе Рафаэля. Там, где старшие мастера теснят и нагромождают головы, Рафаэль, воспитанный в духе перуджиновской простоты, разделяет фигуры так, что мы каждую из них видим во всей полноте ее явления. И здесь также принимаются в соображение новые художественные расчеты зрительных восприятий. Трактовка толпы у Боттичелли или Филиппино требует напряженного рассматривания их вблизи, иначе в общей тесноте выделить отдельных моментов нельзя. Искусство XVI века направляет взгляд на общее и принципиально требует упрощения.

Подобного рода качества, а не рисунок частностей определяют ценность картины. Нельзя отрицать того, что данная роспись содержит значительное

количество существенно новых мотивов движения, но тем не менее рука художника здесь кое-где не свободна и не уверена; Сикст IV неясен: непонятно, идет ли он или стоит, и лишь постепенно замечаешь, что он опирается книгой о колено. Совсем неудачен указывающий юноша на противоположной стороне; его заимствовал Рафаэль с рисунка Леонардо, так называемой Беатриче. Бессодержательность лиц почти неприятна, когда это не портреты. Что это было бы за собрание верующих, если бы Леонардо наполнил его своими типами!

Но как было уже сказано, большими качествами рафаэлевского «Диспута́» и истинными условиями производимого им впечатления надо считать общие моменты. Разделение всей стенной плоскости, расположение нижних фигур, изгиб верхней дуги святых, противоположение движения и торжественности царящих наверху, связь богатства движения со спокойствием заставляют ценить в «Диспута́», как это уже неоднократно и делалось, совершенный образец религиозно-монументального стиля. Совершенно особый характер придает этому произведению в высшей степени обаятельное слияние робости юношески-нежных чувствований с таящейся силой.

Против росписи теологического содержания мы находим светское исследование из области философии. Эта картина называется «Афинская школа», но это обозначение так же произвольно, как и в «Диспута́». Скорее здесь даже можно было бы говорить о споре (диспуте), ибо ее центральным мотивом являются два спорящих представителя философии — Платон и Аристотель. Вокруг них ряды слушателей. Вблизи Сократ со своим кружком. Последний, по своему обыкновению, предлагает вопросы и перечисляет по пальцам свои положения. На лестнице лежит Диоген в небрежной одежде. Пишущий пожилой человек, перед которым держат доску с гармоничными аккордами, может быть Пифагором. Если назвать еще астрономов Птолемея и Зороастра и геометра Евклида, то мы исчерпаем исторический материал картины.

Трудность композиции здесь возросла, ибо круг небесных сил отпадает. У Рафаэля не было иного выхода, как призвать на помощь архитектуру: он построил обширный портик, а перед ним во всю ширину картины четыре высоких ступени. Таким путем он приобрел двойную сцену: пространство на лестнице и верхнюю площадку.

В противоположность «Диспута́», где все части тяготеют к центру, композиция «Афинской школы» распадается на группы и даже на отдельные фигуры, что служит естественным выражением сложности научного исследования. Настоящего исторического содержания здесь так же мало, как и там. Мы как будто видим сознательное разделение дисциплин: физические сгруппированы внизу, спекулятивным мыслителям отведена верхняя часть портика, но такая интерпретация, быть может, произвольна.

Мотивы движений тела с их внутренним содержанием здесь гораздо богаче, чем в «Диспута́». Самая тема требовала большего разнообразия; заметно также, что и Рафаэль пошел дальше и внутренне стал богаче. Положения характеризуются определеннее, жесты выразительнее. Фигуры ярче остаются в памяти.

Прежде всего поражает группа Платона и Аристотеля. Тема была старая. Для сравнения достаточно взять рельеф философов Луки делла Роббиа на флорентинской кампаниле: два итальянца с живостью южан набрасываются друг на друга, причем один упорно настаивает на тексте своей книги, другой

всеми десятью пальцами доказывает ему, что это вздор. Другие изображения споров можно видеть на бронзовой двери Донателло в церкви св. Лаврентия. Все эти мотивы Рафаэль отвергнул, ибо стиль XVI века требовал сдержанного жеста. Со спокойным благородством стоят друг около друга два главных представителя философии: один протягивает руку к земле — это «созидающий» Аристотель; другой, Платон, подняв палец, указывает наверх. Откуда получил Рафаэль возможность так различно характеризовать обоих философов, выявить их образы так правдоподобно, мы не знаем.

Сильное впечатление производят также фигуры, находящиеся направо, у края. Простой силуэт одиноко стоящего, закутанного в плащ человека с белой бородой — величавый, спокойный образ. Рядом с ним другой, облокотившийся на карниз и смотрящий на пишущего мальчика; этот последний, видный совершенно фасом, сидит, согнувшись и закинув ногу на ногу. Для того чтобы судить о развитии художника, надо останавливаться на подобного рода фигурах.

Абсолютно нов мотив лежащего Диогена. Это церковный нищий, с удобством расположившийся на ступенях лестницы.

Богатство творчества все возрастает. Сцена геометрического доказательства не только великолепна в психологическом отношении, как иллюстрирующая различные степени понимания, замечательны также в ней и достойны закрепления в памяти отдельные моменты движения, позы стоящих на коленях, наклоняющихся.

Еще интереснее группа Пифагора. Один, изображенный в профиль, пишет, низко сидя, поставив одну ногу на скамеечку, а сзади, склонясь над ним, теснятся другие фигуры, образуя венок изгибов. Дальше другой пишущий также сидит, но повернут совершенно лицом, его расположение членов сложнее; между этими двумя стоит третий, держащий на колене раскрытую книгу, как бы цитирующий из нее. Не надо ломать головы над значением этой фигуры. Не вызванная необходимостью духовной связи, она важна лишь своим телесным мотивом. Высоко стоящая нога, правая рука, протянутая влево, поворот верхней части туловища и контрастирующий с ней наклон головы придают фигуре значительное пластическое содержание. И если северянину покажется, что богатство мотивов достигнуто здесь несколько искусственным путем, то пусть он не будет поспешен в своем суждении: итальянец обладает значительно большей подвижностью, чем мы, и границы естественного совсем для него иные. Рафаэль явно идет здесь по стопам Микеланджело, и, подчиняясь этой более сильной воле, он действительно как бы утрачивает на время собственную индивидуальность.

Рассматривание картины не должно ограничиваться отдельными фигурами. Те или иные движения у Рафаэля менее ценны, чем его искусство создавать групповые построения. Все раннее поколение мастеров не создало ничего, что могло бы сравниться с многочисленной системой его группировок. В группе геометра Рафаэль разрешает проблему, за которую брались в искусстве немногие: пять лиц обращены к одному центру! Группа в высшей степени ясна, с редкой чистотой линий и с богатством поворотов. Такова же и более широко задуманная группа на противоположной стороне: как взаимно дополняют одно другое многообразные движения; с какой необходимостью приводится здесь в связь множество фигур, объединенных в многоголосной гармонии; как все здесь кажется само собой понятным, высокохудожественным.





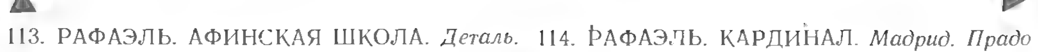
▲
111. РАФАЭЛЬ. СИКСТИНСКАЯ МАДОННА. *Деталь. Дрезден. Галерея*

◄
110. РАФАЭЛЬ. СИКСТИНСКАЯ МАДОННА. *1515—1519 гг. Дрезден. Галерея*





112. РАФАЭЛЬ. АФИНСКАЯ ШКОЛА. *Фреска. 1508—1511 гг. Рим. Ватикан*



113. РАФАЭЛЬ. АФИНСКАЯ ШКОЛА. *Деталь.* 114. РАФАЭЛЬ. КАРДИНАЛ. *Мадрид. Прадо*



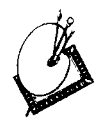
Рассмотрев построение всей группы, становится ясным и назначение юноши на ее заднем плане; высказывалось предположение, что это княжеский портрет; я же думаю, что его формальная функция заключается не в чем ином, как в образовании необходимой вертикали над узлом дуг.

Как и в «Диспута́», все богатство движений сосредоточено здесь на первом плане. Сзади на площадке мы видим лес вертикалей; спереди, где фигуры велики,— дугообразные линии и сложные соединения.

Вокруг средних фигур все симметрично, потом симметрия нарушается, и верхняя масса свободно устремляется с одной стороны вниз по лестнице; таким путем нарушается равновесие, снова восстановляемое асимметрией передних групп.

Замечательно, что Платон и Аристотель производят впечатление главных фигур, несмотря на то что они стоят далеко позади и что их окружает масса людей; это вдвойне непонятно, если принять во внимание масштаб, который по отвлеченному расчету слишком быстро уменьшается по направлению к заднему плану: Диоген на лестнице получает вдруг совсем другой размер, чем соседние с ним фигуры переднего плана. Это чудо объясняется способом пользоваться архитектурой: спорящие философы стоят как раз в просвете последней арки. Без этой массы света, мощно отражающейся в концентрических линиях переднего свода, философы затерялись бы. Я напомню здесь о применении подобного же мотива в «Тайной вечере» Леонардо. Если бы уничтожить архитектуру, вся композиция была бы разрушена.

Отношения фигур к пространству выражены здесь вообще совершенно по-новому. Высоко над головами людей поднимаются могучие своды, и спокойная глубокая атмосфера этих портиков охватывает рассматривающего картину. В таком же духе был задуман новый храм св. Петра Браманте, и, по утверждению Вазари, Браманте же был создателем архитектуры фрески.



В. Жуковский

«СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» РАФАЭЛЯ

Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней; я увидел ее издали, увидел, что перед нею торчала какая-то фигурка с пудреною головою, что эта проклятая фигурка еще держала в своей дерзкой руке кисть и беспощадно ругалась над великою душою Рафаэля, которая вся в этом чудесном творении. В другой раз испугал меня чичероне галереи (который за червонец показывает путешественникам картины и к которому я не рассудил прибегнуть): он стоял перед нею с своими слушателями и, как попугай, болтал вытверженный наизусть вздор. Наконец, однажды, только было я расположился дать волю глазам и душе, подошла ко мне одна моя знакомая и принялась мне нашептывать на ухо, что она перед Мадонною видела Наполеона и что ее дочери похожи на рафаэлевских ангелов.

Я решился прийти в галерею как можно ранее, чтобы предупредить всех посетителей. Это удалось. Я сел на софу против картины и просидел целый час, смотря на нее. Надобно признаться, что здесь поступают с нею так же

почтительно, как и со всеми другими картинами. Во-первых, она, не знаю, для какой готтентотской причины, уменьшена: верхняя часть полотна, на котором она написана, и с нею верхняя часть занавеса, изображенного на картине, загнуты назад; следовательно, и пропорция и самое действие целого теперь уничтожены и не отвечают намерению живописца. Второе, она вся в пятнах, не вычищена, худо поставлена, так, что сначала можешь подумать, что копии, с нее сделанные, чистые и блестящие, лучше самого оригинала. Наконец (что не менее досадно), она, так сказать, теряется между другими картинами, которые, окружая ее, развлекают внимание: например, рядом с нею стоит портрет сатирического поэта Аретина, Тицианов прекрасный,— но какое соседство для Мадонны! И такова сила той души, которая дышит и вечно будет дышать в этом божественном создании, что все окружающее пропадает, как скоро посмотришь на нее со вниманием.

Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь! закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо, если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершалось.

Я описываю ее вам, как совершенно для вас неизвестную. Вы не имеете о ней никакого понятия, видевши ее только в списках или в Миллеровом эстампе. Не видав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев, не захотел и посмотреть на него; он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания. Час, который провел я перед этой Мадонною, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастием должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображение, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею.

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия слетает к нам
И приносит откровенья,
Благодатные сердцам.
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой;
А когда нас покидает,
В дар любви, у нас в виду,
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду.

Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно, приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека. Все происходит на небе: оно кажется пустым и как будто туманным, но это не пустота и не туман, а какой-то тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие более чувствуешь, нежели замечаешь: можно сказать, что все, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей девы. И Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице; не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне? Будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной. И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслию! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит.

В Богоматери, идущей по небесам, неприметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается. На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах ее нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая — все совершилось); но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное.

Она не поддерживает младенца, но руки ее смиренно и свободно служат ему престолом: и в самом деле, эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный престол божий, чувствующий величие сидящего. И он, как царь земли и неба, сидит на этом престоле. И в его глазах есть тот же никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают как молнии, блистают тем вечным блеском, которого ничто ни произвести, ни изменить не может. Одна рука младенца с могуществом вседержителя оперлась на колено, другая как будто готова подняться и простереться над небом и землею.

Те, перед которыми совершается это видение, св. Сикст и мученица Варвара, стоят также на небесах: на земле этого не увидишь. Старик не в восторге: он полон обожания мирного и счастливого, как святость; святая Варвара очаровательна своею красотою: великость того явления, которого она свидетель, дала и ее стану какое-то разительное величие; но красота лица ее человеческая, именно потому, что на нем уже есть выражение понятное: она в глубоком размышлении; она глядит на одного из ангелов, с которым как будто делится таинством мысли. И в этом нахожу я главную красоту Рафаэля картины (если слово картина здесь у места).

Когда бы живописец представил обыкновенного человека зрителем того, что на картине его видят одни ангелы и святые, он или дал бы лицу его выражение изумленного восторга (ибо восторг есть чувство здешнее: он на минуту, быстро

и неожиданно отрывает нас от земного), или представил бы его падшего на землю с признанием своего бессилия и ничтожества. Но состояние души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвещенное мыслию, постигнувшею тайны неба, безмолвное, неизменяемое счастие, которое все заключается в двух словах: чувствую и знаю! И эта-то блаженствующая мысль царствует на всех лицах Рафаэлевой картины (кроме, разумеется, лица Спасителя и Мадонны): все в размышлении, и святые и ангелы. Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой. Один только предмет напоминает в картине его о земле: это Сикстова тиара, покинутая на границе здешнего света.

Вот то, что думал я в те счастливые минуты, которые провел перед Мадонной Рафаэля. Какую душу надлежало иметь, чтобы произвести подобное! Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле, надобно быть или безрассудным или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту Мадонну: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может.



М. Алпатов

ТВОРЧЕСТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО

Микеланджело, как и Леонардо, провел юные годы во Флоренции. Он обладал страстным темпераментом, был неуживчив, горяч, но искренен и прямодушен. Молодым человеком он сблизился с кружком гуманистов при дворе Лоренцо Медичи. Здесь он заразился восторгом к древности, услышал об учении Платона. Впоследствии на него произвело впечатление народное движение, возглавленное Савонаролой. В лице Микеланджело выступил мастер, который порывы своего творческого воображения оплодотворял философскими раздумиями. Он был всегда художником-гражданином. Всю свою жизнь он воспевал в искусстве творческую мощь человека, с оружием в руках защищал свободу родного города.

В своем юношеском произведении – в рельефе «Битва» — он пробует силы в передаче страстного движения и достигает огромной пластической силы в отдельных фигурах. Тридцати лет он создает своего гиганта «Давида» (1503), выставленного на городской площади в качестве защитника города. Молодой мастер сумел преодолеть технические трудности в обработке огромной глыбы камня. Правда, выполнение отличается некоторой сухостью. Но уже в этом обнаженном великане, какого не знал ни античный миф, ни средневековая легенда, проявляется жажда величественного, которая толкала Микеланджело покинуть Флоренцию ради Рима, где его ждали большие заказы, покровитель и слава (1505).

Папа Юлий II, деятельный, воинственный, честолюбивый, в сущности светский государь на троне наместника Петра, разгадал в Микеланджело

мастера огромного творческого размаха. Главной работой Микеланджело в Риме была гробница Юлия, которая, по мысли художника, была задумана во славу не столько Юлия, сколько идеального героя эпохи, его доблести и просвещенного величия. Предполагалось, что огромное сооружение будет украшать сорок фигур, каждая из них больше человеческого роста. Сам художник без помощи учеников и каменотесов собирался выполнить это сооружение. Мастер Возрождения состязался со средневековьем, которое только силами поколений и в течение столетий возводило свои соборы.

Гробница осталась незаконченной. Но фигуры пленников и Моисея позволяют догадываться о величавых масштабах всей гробницы. Моисей (1516, Сан Пьетро ин Винколи) представлен как могучий старец с огромными космами бороды. Современики говорили, что одной этой статуи достаточно, чтобы увековечить Юлия II. Волевое напряжение достигает здесь высшей степени. Еще не бывало, чтобы памятник, увековечивающий смерть, украшала статуя, исполненная такой жизненной силы. В самом построении фигуры заключено сильное движение. В ней нет ни одного спокойного члена или мускула. Мастер смело откинул плащ с правого колена пророка и оставил обнаженными его руки с вздувшимися мускулами и жилами.

В отличие от несколько суховатого в подробностях Моисея более гибкий характер носит выполнение статуй пленников Лувра и Флорентийской академии. Микеланджело затрагивает здесь тему человеческого страдания, которую его предшественники воплощали в образе пронзенного стрелами Себастьяна. Древняя скульптурная группа Лаокоона, открытая в эти годы в Риме, также могла послужить ему прототипом, хотя в понимании трагического мастер Возрождения шел дальше античного художника.

У Леонардо в его «Тайной вечере» трагическое было чем-то привходящим, фигуры всего лишь отвечали на печальную весть своим страстным движением. У Микеланджело трагическое заключено в самом человеке, в противоречивости его душевных порывов и стремлений, в ограниченности его физических сил. Мастер едва обозначает внешние путы, сковывающие движение пленников. Главное его внимание привлекают к себе их переживания и страдания. Наделенные высшей степенью одухотворенности, прекрасные и могучие юношеские тела выражают сложную жизнь человека, противоборство его внутренних сил. Левая рука умирающего пленника закинута назад, корпус его опирается на правую ногу, голову он откинул назад, правая рука тяжело поникла. Он не делает усилий, хотя мышцы его предплечий могучи. Охваченный предсмертной дрожью, он стремится расправить члены. Может быть, он уже осознал, что ему не разорвать своих пут, но потребность более сильная, чем разум, толкает его к действию, заставляет мечтать о свободе всей душой, всем своим изнемогающим телом.

«Умирающий пленник» Микеланджело с его красотой борьбы и страдания в такой же мере выражает самое возвышенное в гуманизме нового времени, в какой степени «Дельфийский возница» с его красотой невозмутимого спокойствия выражает гуманизм античности.

В истории скульптуры творчество Микеланджело, этого прирожденного скульптора, занимает выдающееся положение. Древнейшие статуи Египта и ранней Греции были рассчитаны на восприятие спереди и в профиль. Многие статуи были задуманы как бы вне расчета на определенную точку зрения, на-

столько в них преобладает почти осязательно воспринимаемый объем. В греческой классике разобщенность профиля и фаса стирается. В сущности, только здесь можно говорить о точках зрения в скульптуре, но они служат всегда выявлению чего-то одного, единого при всем многообразии его проявлений. «Давид» Донателло может быть обойден со всех сторон; в частности, его голова особенно выигрывает в профиль. Это произведение Донателло следует считать одной из первых круглых статуй Возрождения. Однако лишь у Микеланджело, особенно в его пленниках, сознательная скульптурная разработка нескольких точек зрения служит средством многообразной и даже противоречивой характеристики человека. В его умирающем пленнике с лицевой стороны сильнее заметна устойчивость корпуса, так как видна опорная нога, а обе руки образуют подобие ромба. С правой стороны сильнее заметна изломанность корпуса, неровность планов, энергичнее кажется согнутая нога и его закинутая рука.

Работая над гробницей папы Юлия II, Микеланджело самолично следил за добычей мрамора в Каррарских горах. Обдумывая свои замыслы среди горных массивов, он, видимо, переживал счастливейшие мгновения жизни. Здесь в нем родилась дерзкая мысль изваять из огромной скалы колосса. Привычка мыслить как скульптор стала его второй природой. Недаром в своих сонетах он уподоблял любовь усилиям скульптора освободить образ живого, прекрасного человека из бесформенной мертвой материи. В этом, возможно, сказались отголоски неоплатонизма. Но Микеланджело с таким упоением отдавался этой борьбе с камнем (работе, которую Леонардо считал ниже достоинства художника), что отступал от платонических воззрений. Мир, создаваемый Микеланджело, немыслим вне материи, вне камня, люди его, как живые, деятельные личности, живут в неустанной борьбе.

Некоторые из пленников Микеланджедо (Флоренция, Академия) остались как бы незаконченными. Формы только в самых общих чертах намечены в камне, поверхность камня изрыта параллельными ложбинками, проведенными троянкой. В этой неоконченности (non finito) мастер видел свои преимущества. Образ приобретает большую глубину, внутреннюю значительность. Живое тело как бы на глазах у зрителя возникает из массы камня, и его радует, что он мысленно вместе с художником побеждает мертвую материю и участвует в рождении живого человеческого образа.

Гробница Юлия осталась незаконченной, как и большинство других крупных произведений Микеланджело. Зато его Сикстинский плафон (1508—1512) дает представление о широте его творческих замыслов. Микеланджело, сам, без посторонней помощи, трудился над ним в течение четырех лет. При помощи стенописи плоский потолок был превращен им в архитектурный костяк с отдельными картинами, обрамленными обнаженными юношескими телами, так называемыми пленниками. Главные фрески Сикстинского плафона передают библейскую легенду, начиная с первых дней творения и кончая потопом. Но легенда служила Микеланджело лишь поводом, чтобы создать поэму о творческой мощи человека, хвалу созидательным усилиям героев. В образе седобородого Саваофа, сотворившего весь мир земных существ, Микеланджело, следуя за неоплатониками, представил подобие художника, воплощение творческой силы человека.

В одной из фресок Микеланджело этот старец, окруженный юными спут-

никами, стремительно несется по простору неба. Огромный плащ образует вокруг него подобие паруса. Древний миф о человеке, покорившем воздушную стихию, приобретает здесь художественную наглядность. В этом образе, созданном всего лишь через два десятилетия после «Рождения Венеры» Боттичелли, Микеланджело сообщает полету небывалую силу и стремительность. На пригорке представлен полулежащий обнаженный мужчина. Его мускулы развиты, но он еще не вполне владеет своим телом. Старец несется мимо него и касается рукой его пальца. Словно электрическая искра пробегает через обе фигуры: единая трепетная волна объединяет тело летящего Саваофа с сотворенным им человеком. Благородство человека, которое средневековые мастера и даже Джотто видели только в любви и покорности, проявляется здесь в гордой красоте человеческого тела. В XV веке человек нуждался в известном оправдании, чтобы предстать обнаженным. У Микеланджело нагота, как и у древних, становится естественным состоянием людей.

В своей живописи Микеланджело мыслит как скульптор: для него почти не существует цвета, он говорит языком объемов и линий. В рисунках его речь особенно лаконична. В фигуре изгоняемого из рая Адама обозначен только его жест отстранения, выразительность этого жеста не уступает зарисовкам Леонардо. Но Леонардо занимают в человеке его аффекты, и он передает их во всей их сложности и разнообразии. Микеланджело привлекают главным образом жесты, выражающие нравственную силу человека, порывы его воли и страсти. В одном только движении тела и рук Адама, отстраняющего от себя ангела, выражено и его самосознание, и обреченность, и мужество, и готовность сносить свое горе, и всепобеждающая сила его телесной красоты.

Женщина, которая в античности представлялась как богиня любви, в средневековье преимущественно как мать, у Микеланджело обретает свое человеческое достоинство. В этом отношении Микеланджело идет сходным путем с Леонардо, создателем Джоконды. Но в женщине Леонардо преобладает интеллектуальная проницательность; наоборот, Микеланджело в сивиллах подчеркивает их мощь, неукротимое бунтарство, вдохновенную прозорливость. В голове Евы из «Искушения змия» творческий опыт Микеланджело как скульптора ясно сказался в смелом ракурсе, какого до него никто не решался передавать. Тело предстоит зрителю не в его спокойном бытии, а во всей сложности его противоречивых устремлений. В откинутой назад голове Евы, в направлении ее взгляда, в изгибе ее могучей шеи, в набегающих друг на друга контурах выражено, что она всем своим существом обращена к соблазнителю-змию, протягивающему ей яблоко. Контурные линии отличаются особенной напряженностью своего ритма. В них заключено много движения, они приобретают огромную формообразующую силу.

Образам Саваофа, первых людей и пленников Микеланджело противополагает на краях плафона образы мыслителей, мудрецов, прорицателей, сивилл и пророков. Они составляют естественное дополнение к действующим людям, как хор в греческой трагедии дополняет речи героев. Они полны силы и волнения, но многие из них погружены в раздумье, охвачены сомнениями, порой настоящим отчаянием. На плечах Иеремии лежит бремя его тяжелых жизненных невзгод, несчастья родного народа, горести мира. Едва ли не впервые раздумье, печаль человека получили в этих фресках такое возвышенное выражение.

Рафаэль умер, прежде чем в его творчестве восторжествовали признаки перерождения искусства Высокого Возрождения. Между тем это перерождение было подготовлено всем развитием Италии. Историки определяют это явление как конец городских республик и усматривают его причины в усилении новых монархий в Западной Европе, в перенесении торговых центров на север, в развитии мировой торговли, отбросившей Италию на вторые позиции, словом, в ряде всемирно-исторических событий XVI века.

Для современников решающей датой конца гуманизма было так называемое «сакко ди Рома», грабеж Рима вторгшимися с севера войсками германского императора Карла V (1527). Итальянцы вспоминали при этом о разграблении древнего Рима варварами. Вскоре после этого во Флоренции вспыхнуло восстание республиканцев против Медичи, поддержанных Габсбургами. Настроения этих лет выразил в своем творчестве Микеланджело главным образом в гробнице Медичи (1524—1534).

Скульптурное убранство капеллы было посвящено безвременно погибшим Лоренцо и Джулиано Медичи, от которых многие ждали спасения Италии от иноземцев. В отличие от гробницы Юлия, исполненной веры в бессмертие героя, гробница Медичи проникнута скорбным разочарованием, мыслью о бренности земного. Активный борец за свободу Флоренции, Микеланджело вынужден был подчиниться сильному врагу, но в душе не мог смириться, подавить в себе горькое возмущение. Недаром своей «Ночи» он впоследствии приписывал желание остаться камнем, «когда кругом позор и унижение». У него самого вырываются слова отчаяния:

В плену таком, в таком уныньe,
с обманчивой мечтой, с душою под ударом,
божественные образы ваять!

В отличие от гробницы XV века с мирно дремлющим умершим, в надгробиях Медичи умершие представлены сидящими в нишах: Джулиано исполнен готовности к действию, Лоренцо сидит в глубоком раздумье. Под ними — саркофаги, на которых аллегории четырех времен дня возлежат в напряженнных позах. Внизу всю композицию должны были замыкать еще по две фигуры аллегорий рек. Надгробия образуют как бы два парадных фасада дворцовых зданий.

Архитектурная композиция капеллы Медичи носит беспокойный, напряженный характер. Сравнительно небольшим саркофагам противостоят ложные окна второго яруса большого масштаба. Простенки между окнами так тесно заполнены парными пилястрами, что окна кажутся стиснутыми. Пилястры эти выступают вперед, карниз над ними раскрепован, но сами пилястры не так свободно развиты, как полуколонны у Браманте. На окнах лежат лучковые фронтоны, им противостоят на аттике гирлянды.

Какую бы часть гробницы ни взять, повсюду бросается в глаза нарушение принятых архитектурных форм и типов. Одни части выпирают вперед, другие уходят назад, карнизы ломаются, членения сдваиваются. Вся капелла рождает противоречивое впечатление движения и застылости, усилия и скованности. В ней нет ни одной архитектурной линии, которая бы не затрагивала другой, не вызывала бы противодействия, сопротивления. В архитектуре капеллы Медичи торжествует не находящий себе разрешения диссонанс.

В развитии взаимоотношений скульптуры и архитектуры капелла Медичи означает важную ступень. В античности фигуры фронтонов легко и свободно входят в архитектуру, в готике архитектура как бы обрастает скульптурными телами. Статуи, которые в XV веке ставятся в ниши, обретают в них свою естественную пространственную среду. В капелле Медичи скульптурные фигуры образуют пирамидальные группы, но фигуры герцогов, венчающие пирамиды, поставлены в нишах и вместе с тем несколько выпирают из них. Фигуры времен дня еще сильнее выходят вперед: они слишком велики для саркофагов, вынуждены делать усилие, чтобы не скатиться с них, и вместе с тем они скованны, распластанны, не могут разогнуть свои члены. Нужно сравнить фигуру «Ночи» с Адамом, и мы заметим, что фигура Адама хотя и бездыханна, но силы вливаются в его тело. Наоборот, в фигуре «Ночи» кажется, что силы покинули могучее тело, она дремлет неспокойным сном, тревожимая страшными сновидениями.

Сходное выражение напряжения сказывается и в других произведениях Микеланджело. Перестроенная им площадь Капитолия с водруженной в центре ее древней конной статуей Марка Аврелия кажется скованной боковыми дворцами с их большим объединяющим два этажа ордером (начало 1546 г.). В огромной композиции на алтарной стене Сикстинской капеллы мастер представил «Страшный суд» (1534—1541). Смятение и волнение пробегают через многолюдные толпы обнаженных людей. Они словно наступают на фигуру гневного бога, который поднятой десницей напрасно силится их остановить. Тела праведников и грешников, вздымаясь к небу и низвергаясь в преисподнюю, образуют огромный венок — наглядное выражение судьбы человека, подвластного неотвратимому року. В последние годы жизни Микеланджело готов был разочароваться в своих идеалах. В одном из сонетов мастер говорит об отречении от искусства. Несмотря на это, он до конца дней не бросал резца.

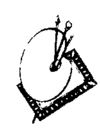
На протяжении своей долголетней жизни Микеланджело брался за такие грандиозные художественные задачи, ставил себе целью выразить такое небывалое душевное напряжение или страстный порыв в человеческой фигуре, что ни его темперамента, ни пластического чутья не хватало, чтобы избежать впечатления мучительного напряжения, насилия над камнем, выстраданного и потому не радующего глаз совершенства. Это бросается в глаза в тех случаях, когда мастер стремился к полной отточенности форм («Христос», Рим, Санта Мария сопра Минерва) или ставил свои фигуры в особенно сложные позы («Победа», Флоренция, палаццо Веккио).

Микеланджело создавал свои лучшие, совершеннейшие произведения, когда несбыточные задачи не выводили его из душевного равновесия, когда болезненно страстное влечение к идеальному не заглушало в нем привязанности к земному миру, не нарушало чувства меры. Прирожденное дарование скульптора не покидало мастера до конца его дней. Именно в последний его период самыми скупыми средствами, обобщенной обработкой камня он достигал особенно величавого впечатления и глубокого выражения. В одном из поздних своих произведений, «Пьета Ронданини» (Милан, замок Сфорца), Микеланджело как бы возвращается к самым простым мотивам и формам средневекового искусства. Мария кладет руку на плечо своего сына и горестно склоняет над ним голову. В отличие от более ранних работ Микеланджело, в этой нет и следов того глубокого знания человеческого тела, тонкости лепки и совер-

шенства выполнения, которыми поражают ранние работы художника. Все передано только в самых общих чертах, только намечено в камне. Но в одном сопоставлении фигур и голов матери и сына выражена глубочайшая трагедия человеческого существования. Здесь нет и следа патетики, напряжения, намеренности, которые раньше давали о себе знать у Микеланджело. Камень живет и дышит, сквозь его оболочку угадывается живое тело, глубокое чувство любви и нежности женщины к своему мертвому сыну.

В старости Микеланджело отдавал свои главные силы работе над оставшимся недостроенным из-за смерти Браманте собором св. Петра (начат с 1546 года). Вопреки предложениям некоторых преемников Браманте, Микеланджело придерживался центрально-купольного решения. Но спокойное равновесие масс Браманте претворяется им в более напряженное господство купола над маленькими примкнувшими к нему куполами. Он объединяет два нижних этажа большим ордером, которому отвечает мощь купола; третий ярус приобрел значение тяжелого аттика. Самый купол несколько более вытянут кверху; на нем сильно подчеркнуты нервюры; парные колонны, членящие барабан, выступают как вздувшиеся мышцы архитектурного тела.

Восточная часть собора до сих пор сохранила величественные формы, которые ей придал Микеланджело. Здесь напряженный диссонанс капеллы Медичи, сухость и диссонанс ее форм превращаются в композицию мощных объемов, нарастающих масс и плавного парения, в образ величавого душевного подъема. Купол св. Петра осеняет своим силуэтом панораму Рима. Он служил прообразом для зодчих XVII — XVIII веков, многие архитектурные приемы Микеланджело стали достоянием потомства. Но ни один из архитекторов позднейшего времени не достиг равной сосредоточенности, мощи, героизма. Свидетель глубоких перемен в художественной жизни Италии, Микеланджело до конца своих дней оставался человеком Возрождения.



И. Тэн

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVI ВЕКА

Когда, с целью понять ту среду, в которой расцвела эта живопись, пытаешься представить себе, на основании документов, жизнь венецианского патриция в течение первой половины шестнадцатого столетия, находишь у него прежде всего и на первом месте чувство уверенности в себе и благородной гордости. Он считает себя преемником древних римлян и утверждает, что если не считать завоеваний, то он даже превзошел их и еще превзойдет. «Между всеми провинциями благородной Римской империи Италия есть царица», а в Италии, завоеванной цезарями и опустошенной варварами, Венеция — единственный город, который остался свободным. Извне она только что отвоевала провинции на твердой земле, которые у нее отнял Людовик XII. Ее лагуны и ее союзы защищают ее от императора. Туркам не удалось оторвать что-либо от ее владений, и Кандия, Кипр, Циклады, Корфу, берега Адриатики, занятые ее гарнизонами, распространяют ее владычество до самого края морей. Внутри «она никогда не была совершеннее». Ни в каком государстве мира не найдется лучших законов, более прочного спокойствия, более цельного согласия, и при

этом прекрасном строе, единственном во вселенной «у нее нет недостатка в доблестных и высоких душах». С высокомерным спокойствием вельможи Марко Трифоне Габриелло находит, что славный город обязан своим процветанием своему аристократическому правительству и что «замкнутость совета возвела его до степени величия, какой он никогда не достигал ранее». По его мнению, граждане, не имеющие права голоса,— только мелкий народ, лодочники, служащие, домашняя челядь. Если некоторые из них сделались впоследствии богатыми и влиятельными, то лишь благодаря терпимости государства, принявшего их под свое покровительство; даже и сейчас это только протежируемые лица, не имеющие никаких прав; клиенты и плебеи, они слишком счастливы покровительством, которое им оказывается. Единственные законные господа — «три тысячи дворян, хозяева города и всего государства на земле и на море». Государство принадлежит им; как некогда римские патриции, они — собственники общественного дела, и мудрость их начальствования еще подкрепляет прочность их прав. Затем «Великолепный» («magnifico») описывает с патриотическим самодовольством характер государственного строя и ресурсы города, порядок властей и выборы магистратов, полтора миллиона экю государственных доходов, новые крепости на твердой земле и вооружения арсенала. По величию, гордости и благородству его рассуждений его можно принять за античного гражданина. И в самом деле, его друзья сравнивают его с Аттиком, но он вежливо отклоняет от себя это наименование и говорит, что если он, подобно Аттику, удалился от дел, то по иному мотиву, вполне почетному для его города, потому что удаление Аттика имело своей причиной бессилие хороших граждан и упадок Рима, тогда как его удаление оправдывается обилием способных людей и процветанием Венеции. Так развертывается беседа в благородных учтивостях, в прекрасных периодах, в солидных рассуждениях; ее театром служат покои Бембо в Падуе,— и пусть читатель вообразит эти высокие залы Ренессанса, украшенные бюстами, манускриптами и вазами, где снова встречаются язычество и античный патриотизм с красноречием, пуризмом и обходительностью времен Цицерона.

Как развлекались наши «magnifici»? В числе их развлечений встречались и серьезные — я этому охотно верю; но господствующий тон в Венеции отнюдь не тон строгости. В данный момент личность более всего на виду — это некий Аретино, сын куртизанки, родившийся в больнице, паразит по ремеслу и профессор «шантажа», который благодаря клевете и низкопоклонству, эротическим сонетам и непристойным диалогам сделался судьей репутаций, выманил семьдесят тысяч экю у знатных Европы, титуловал себя «бичом князей» и прославил свой надутый и вялый стиль за одно из чудесных созданий человеческого ума. Он не имел ничего, а жил, как вельможа, на деньги, которые ему платили, и подарки, которые массами посылались ему. Уже с утра в его дворце на Большом Канале просители и льстецы наполняли переднюю. «Столько важных господ,— говорит он,— одолевает меня постоянно своими визитами, что мои лестницы истоптаны их ногами, как мостовая Капитолия колесами триумфальных колесниц. Я не думаю, чтобы Рим видел такую смесь народов и языков, какая наполняет мой дом. У меня можно встретить турок, евреев, индийцев, французов, испанцев, немцев; что до итальянцев — подумайте, сколько их может быть; я не говорю уже о черни; невозможно видеть меня без монахов и патеров вокруг... Я всемирный секретарь». Знать, прелаты,

художники ухаживают за ним; ему несут древние медали, золотые ожерелья, бархатный плащ, картину, кошелек с пятьюстами экю, дипломы академий. Его бюст из белого мрамора, его портрет работы Тициана, золотые, бронзовые и серебряные медали, его изображающие, являют взору посетителей его бесстыдную и грубую физиономию. Он изображается увенчанным, одетым в длинное императорское одеяние, восседающим на высоком троне, принимающим почести и подношения народов. Он популярен и управляет модой. «Я вижу,— говорит он,— мое изображение на фасадах дворцов; я нахожу его на футлярах гребней, на оправе зеркал, на майоликовых блюдах, как портреты Александра, Цезаря и Сципиона. Я вас уверяю, что в Мурано особый сорт хрустальных ваз зовется «Аретины». Одна порода лошадей называется Аретино — на память о той лошади, которую я получил от папы Климента и подарил герцогу Фридриху. Канал, омывающий одну сторону того дома, в котором я живу на Большом Канале, окрещен именем Аретино. Говорят о стиле Аретино; сколько педантов лопнуло из-за него с досады! Три мои горничные или экономки, которые покинули меня, чтобы сделаться дамами, велят себя звать Аретино». Так, покровительствуемый и содержимый общественным благоволением, он наслаждается жизнью, не деликатно и боязливо, а грубо и совершенно открыто... Он ест хорошо, пьет еще лучше и оглашает свои мраморные залы взрывами веселости. Куропатки прибывают: «Тотчас же их берут, тотчас жарят; я оставил мой гимн в честь зайцев и принялся воспевать пернатых. Мой добрый друг Тициан, бросив беглый взгляд на этих аппетитных тварей, пустился петь дуэтом со мною «Величит душа моя». К этой музыке челюстей присоединяется и другая. Знаменитая певица Франческина — в числе его гостей; он целует «ее хорошенькие ручки — эти две милые воровки, похищающие не только кошелек, но и людские сердца». «Я хочу,— говорит он,— чтобы там, где не хватит вкуса моих блюд, являлась бы сладость вашей музыки». Куртизанки у него как у себя дома. Он пишет книги для них и обучает усовершенствованиям в их профессии. Он принимает их у себя, выбирает, пишет им письма и вербует их. Утром, разделавшись со своими посетителями, когда он не идет развлечься в мастерскую Сансовино и Тициана, он отправляется к гризеткам, дарит им «несколько су», заказывает шить «платки, простыни, рубашки, чтобы дать им заработок». Для этой работы он набрал и водворил у себя шесть молодых женщин, которых прозвали «аретинками»,— целый сераль без замка, где разные приключения, ссоры и интриги текут бурным потоком. Он живет так тридцать лет, иногда битый палкою, но всегда при пенсии и на короткой ноге с самыми важными лицами, получая от епископа бирюзовые башмачки для своих любовниц, товарищ Тициана, Тинторетто и Сансовино...

Остается еще один пункт — самое чувство искусства. Его в эти времена находишь в Венеции повсюду — у частных лиц и у больших государственных учреждений, у патрициев и у людей среднего класса, вплоть до таких грубых и позитивных непосредственных натур, которые, как Аретино, кажутся рожденными только, чтобы беззаботно пиршествовать и эксплуатировать других. Все, что у них осталось внутреннего благородства, обнаруживается с этой стороны. Их беспутство и дерзость чувствуют естественную симпатию к идеализированным изображениям сладострастия и силы; они находят в этих мускулистых гигантах, в пышной нагой красоте, в архитектурной и декора-

115. МИКЕЛАНДЖЕЛО. ГОЛОВА ДАВИДА. *Флоренция. Академия*



116. МИКЕЛАНДЖЕЛО. БОРОДАТЫЙ РАБ ФИГУРА ДЛЯ ГРОБНИЦЫ ПАПЫ ЮЛИЯ *1519 г. Флоренция. Академия*





24



▲

118. МИКЕЛАНДЖЕЛО. ПРОРОК ИЕРЕМИЯ. *Деталь 1505—1508 гг. Рим. Сикстинская капелла*

◀

117. МИКЕЛАНДЖЕЛО. ПЬЕТА РОНДАНИНИ. *Деталь. 1552 -1553 гг. Милан. Кастелло Сфорцеско*





▲

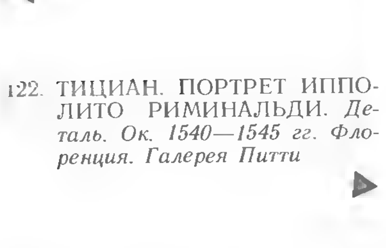
120. Д. БЕЛЛИНИ. СВЯТАЯ АЛЛЕГОРИЯ. *Фрагмент. Венеция. Академия*

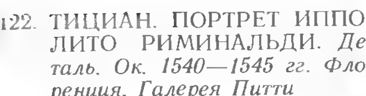
◄

119. Д. БЕЛЛИНИ. МАДОННА ДЕЛЬ АЛЬБЕРТИ. *1487. Венеция. Академия*



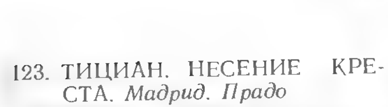
121. ТИЦИАН. ВВЕДЕНИЕ МАРИИ В ХРАМ. *Фрагмент. Ок. 1534—1538 гг. Венеция. Академия*





122. ТИЦИАН. ПОРТРЕТ ИППОЛИТО РИМИНАЛЬДИ. *Деталь. Ок. 1540—1545 гг. Флоренция. Галерея Питти*





123. ТИЦИАН. НЕСЕНИЕ КРЕСТА. *Мадрид. Прадо*

тивной помпе этих картин пищу, отвечающую их могучим и откровенным инстинктам. Моральная низость нисколько не исключает тонкости чувства; напротив — она оставляет ей свободное поле, и человек, весь обращенный в одну сторону, становится тем более способным ощущать все оттенки своего удовольствия. Аретино почтительно склоняется перед Микеланджело; он не просит у него ничего, кроме одного из его набросков, «чтобы любоваться им при жизни и унести с собою в гроб». С Тицианом он хороший приятель, натурален и прост; и его восхищение и склонность к нему искренни. Он говорит о красках с верностью и живостью впечатления, достойного самого Тициана. «Господин,— говорит он ему,— мой милый кум, вопреки моим привычкам, я сегодня обедал один или, вернее, в компании этой отвратительной перемежающейся лихорадки, которая не позволяет мне почувствовать вкуса ни одного блюда, я встал от стола, сытый той безнадежной скукой, с которой сел за него: потом, опершись рукою на плоское место оконного карниза и выставив наружу грудь и почти всю остальную мою фигуру, я начал глазеть на великолепное зрелище бесчисленных лодок, наполненных иностранцами и венецианцами, которое тешило взоры не только участвовавших, но и всего Большого Канала... Вдруг плывут две гондолы, которые, имея на себе знаменитых гребцов, состязаются в скорости и доставляют публике развлечение. Я с большим удовольствием смотрел также на толпу, которая, чтобы видеть эту забаву, собралась на мосту Риальто, на набережной Камерлингов, на Пескарии, на переправе Святой Софии и на переправе Каза ди Мосто. И между тем как по обеим сторонам толпа расходилась, каждый своей дорогой, с веселыми аплодисментами, я, как человек, который в тягость самому себе и не знает, какое применение дать своему уму и мыслям, взглянул на небо. Никогда еще, с тех пор как его создал господь, это небо не было изукрашено столь прелестной живописью света и теней! Воздух был таким, каким его хотели сделать те, кто завидует Тициану, потому что они сами не могут быть Тицианами... Прежде всего — здания, которые, хотя они из настоящего камня, кажутся сделанными из материала, преображенного искусством; потом — дневной свет, в некоторых местах чистый и живой, а в других мутный и угасающий. Посмотрим еще на другое чудо — плотные и влажные тучи, которые спускались на первом плане почти до крыши домов и на предпоследнем свисали позади них почти до половины их массы. Вся правая сторона была смутных цветов, реявших в серо-коричневой черноте. Я удивлялся разнообразию оттенков, которые эти тучи развертывали перед глазами: ближайшие сверкали пламенем солнечного очага, а самые дальние багровели не столь яркой киноварью. О, эти прекрасные удары кисти, окрашивавшие отсюда воздух и заставлявшие его таять позади дворцов, — как это делает Тициан на своих пейзажах! Кое-где показывалась лазурная зелень неба, в других местах зеленая лазурь — буквально перемешанные между собою капризной изобретательностью природы, этой учительницы учителей. Это она здесь то светлыми, то темными тонами окутывала или выделяла формы согласно своему желанию. И я, знающий, насколько ваша кисть есть душа вашей души, я воскликнул три или четыре раза: «Тициан, где вы?» Здесь узнаешь задние планы на картинах венецианских художников: вот большие белые облака Веронезе, которые дремлют, вися над колоннадами; вот голубоватые дали, дрожащий воздух неясных светлых пространств, жаркие, красные и рыжие тени Тициана...»

Есть семейства растений, отдельные виды которых так близки друг к другу, что сходство здесь превосходит различие: таковы художники Венеции, не только четверо знаменитых — Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Веронезе, но и другие, менее известные — Пальма Старший, Бонифацио, Парис Бордоне, Порденоне... современники, родственники и преемники великих людей... Что бросается в глаза — это основной и общий тип; частные и личные черты остаются первое время в тени. Они работали вместе и поочередно во дворце Дожей; но, вследствие невольного созвучия их талантов, вся их живопись образует одно целое...

Чем больше созерцаешь идеальные фигуры венецианского искусства, тем яснее чувствуешь за собою веяние героического века. Большие задрапированные старики с голым челом,— это патриции — цари Архипелага, полуварварские султаны, принимающие, влача свою шелковую рясу, дань или повелевающие казнь. Надменные женщины в длинных, расшитых, ниспадающих складками платьях,— императрицы — дочери республики, как та Катерина Корнаро, от которой Венеция получила Кипр. Мускулы бойцов — на этой бронзовой груди моряков и капитанов; их тела, загорелые от солнца и ветра, схватились с атлетическими телами янычаров; их тюрбаны, их шубы, их меха, рукоятки их сабель, усеянные драгоценными камнями,— все это азиатское великолепие смешивается на этих фигурах со складками античных одежд и традиционно-языческой наготою. Их прямой взгляд еще спокоен и дик,— и гордость, трагическое величие выражения обличают близость той жизни, когда человек, сосредоточившись в нескольких простых страстях, не имел другой мысли, кроме желания быть господином, чтобы не быть рабом, и убивать, чтоб не быть убитым. Таков дух той картины Веронезе, которая во дворце Дожей в зале Совета Десяти изображает старого воина и молодую женщину. Это какая-то аллегория, но о сюжете не думаешь. Мужчина сидит и склонился с хмурым видом, подпирая подбородок рукой; его колоссальные плечи, его руки, его голая нога, обутая в кнемиду с львиной головой, выделяются из огромного смятого плаща; со своим тюрбаном, белой бородой, озабоченным челом, со своими чертами усталого льва, он имеет вид скучающего паши. Она, с опущенными глазами, прижимает руки к нежной груди; ее великолепная шевелюра схвачена жемчугами; она смотрит пленницей, ожидающей воли своего господина, и ее шея, ее склоненное лицо розовеют еще живее в заливающей их тени...

Когда пытаешься вообразить себе Тициана — видишь счастливого человека «самого счастливого и самого благополучного, какой когда-либо был между ему подобными, получавшего от неба только одни милости и удачи», первого между всеми своими соперниками, принимавшего у себя на дому королей французского и польского, любимца императора, испанского короля Филиппа II, дожей, папы Павла III и всех итальянских государей, возведенного в сан рыцаря и графа Империи, засыпанного заказами, широко оплачиваемого, получающего пенсии и умело пользующегося своим счастьем. Он держит дом на широкую ногу, пышно одевается, приглашает к своему столу кардиналов, вельмож, величайших артистов и даровитейших ученых своего времени. «Хотя он не получил особенного образования», он на своем месте в этом высоком обществе, потому что он имел «природный ум, а придворный быт научил его всем лучшим качествам кавалера и светского человека», и так хорошо, что его находят «весьма любезным, обладающим приятной учтивостью и самыми

изящными манерами и приемами обращения». В его характере нет ничего крайнего и мятежного. Его письма к государям и министрам по поводу своих картин и пенсионов носят тот униженный характер, который считался тогда знанием приличий со стороны подданного. Он умело подходил к людям и умело подходит к жизни, - я хочу сказать, что он пользуется жизнью, как и людьми, без излишеств и без низости. Он отнюдь не ригорист; его переписка с Аретино показывает в нем веселого товарища, который ест и пьет охотно и изысканно, который любит музыку, красивую роскошь и общество женщин легкого поведения. Ему чужда буйность; его не тревожат безмерные и мучительные замыслы; его живопись здорова, свободна от болезненных исканий и тягостной сложности; он пишет постоянно, без напряжения и без порывов, в течение всей своей жизни. Он начал еще ребенком, и его рука сама собою повинуется его гению. Он говорит, что «его талант — это особенная милость неба», что нужно иметь этот дар для того, чтобы быть хорошим художником, что, если этого нет, «можно породить только уродливые создания», что в этом искусстве «гений не должен быть возмущаем». Вокруг него красота, вкус, воспитание, талант, близкие возвращают ему, подобно зеркалам, отражение его гения. Его брат, его сын Орацио, его два двоюродных брата Чезаре и Фабрицио, его родственник Марко Тициан — превосходные художники. Его дочь Лавиния, в костюме Флоры, с корзиной фруктов на голове, служит для него моделью юного тела и полных, дивных форм. Его мысль течет так, подобная широкой реке в ровном ложе; ничто в ней не смущает сердца, и этот разлив удовлетворяет его: он не смотрел поверх своего искусства, как Леонардо или Микеланджело. «Каждый день он рисовал что-нибудь мелом или углем»; ужин в обществе Сансовино или Аретино заканчивал полноту дня. Он не спешит; он хранит долго свои работы у себя, чтобы пересматривать их и доводить до совершенства. Его картины не осыпаются; он пользуется, как его учитель Джорджоне, простыми цветами, «особенно красным и синим, которые никогда не искажают фигур». Он пишет так в течение более восьмидесяти лет и завершает целое столетие жизни; и то его похищает лишь чума, а государство нарушает ради него свои предписания, чтобы устроить ему публичные похороны. Нужно вернуться к лучшим дням языческой древности, чтобы найти гений, столь хорошо соразмеренный с природою вещей, расцвет способностей, столь естественный и столь гармоничный, такое согласие человека с самим собою и с внешним миром...

Большая картина его молодых лет — «Введение богоматери во храм» — показывает, как смело и легко он вступает уже с первых шагов своего гения на путь, который пройдет до конца. В то время как флорентинцы, воспитанные золотых дел мастерами, ограничили живопись воспроизведением человеческого тела,— венецианцы, предоставленные самим себе, расширили ее, охватывая всю природу. Они видят не единичного человека или группу, а целую сцену, пять или шесть законченных групп, здания, дали, небо, пейзаж, короче — цельный отрывок жизни. Здесь, например, пятьдесят персонажей, три дворца, фасад храма, портик, обелиск, ряды холмов, деревья, горы и массы облаков, висящие друг над другом в воздухе. На вершине огромной серой лестницы стоят первосвященник и священники. А на середине ступеней маленькая девочка, голубая, в желтом ореоле, поднимается, придерживая свое платье; в ней нет ничего возвышенного, она выхвачена из жизни; ее милые щечки круглы; она

протягивает свою руку к первосвященнику, как бы настораживаясь и спрашивая его, чего он от нее хочет. Это в самом деле ребенок; она еще не начинала думать; Тициан встречал таких за уроками катехизиса. Ясно, что ему нравится натура, что жизнь удовлетворяет его, что он не ищет ничего за нею, что поэзия реальных вещей кажется ему достаточно грандиозной. На первом плане, напротив зрителей, у подножия лестницы, он поместил фигуру старой брюзги в синем платье и белом капюшоне — настоящей деревенской жительницы, которая пришла в город на рынок и бережет возле себя свою корзину яиц и своих куриц. Фламандец не рискнул бы на большее. Но тут же рядом, среди травы, цепляющейся за ступени, стоит бюст античной статуи; пышная процессия женщин и мужчин в длинных одеждах развертывается внизу лестницы; круглые аркады, коринфские колонны, статуи и карнизы великолепно украшают фасады дворцов. Чувствуешь себя в реальном городе, населенном горожанами и крестьянами, где люди занимаются своим делом и выполняют свои благочестивые обязанности, но в городе, украшенном древностями, грандиозном своими постройками, разубранном искусством, озаренном солнцем, заключенном в благородный и богатый пейзаж. Более рассудительные, более отрешенные от реальных вещей, флорентинцы создали идеальный и абстрактный мир за пределами нашего; более непосредственный, более счастливый Тициан любит наш мир, понимает его, замыкается в нем и воспроизводит его, улучшая, но не пересоздавая и не уничтожая.

Когда ищешь главную черту, отделяющую его от его соседей, находишь, что он прост; без ухищрений в колорите, движении и в типах он достигает могущественных эффектов колорита, движения и типов. Таков характер его столь знаменитого «Успения». Красноватый, пурпуровый, интенсивный тон окутывает всю картину; это самый мощный цвет, и благодаря ему какая-то здоровая энергия просвечивает во всей этой живописи. Внизу — наклонившиеся и сидящие апостолы, почти все с головой, поднятой к небу, бронзовые, как моряки Адриатики; их волосы и бороды черны; густая тень заливает лица, едва кое-где бурый, железистый оттенок намечает тело. Один из них в центре, в коричневом плаще, почти исчезает в темноте, омрачающей окрестное сияние. Две одежды, алые, как живая артериальная кровь, выделяются, оживляемые еще более контрастом двух больших зеленых плащей. Идет великое волнение изогнутых рук, мускулистых плеч, одушевленных страстью лиц, развевающихся одежд. Над ними, в воздухе, богоматерь возносится в пылающем, как дыхание горна, ореоле; она той же расы, здоровой и сильной, без мистической экзальтации или улыбки, гордо стоящая в своей красной одежде, окутанной синим плащом. Материя струится тысячью складок, отражающих движения этого великолепного тела; у нее поза атлета, выражение величественное, и матовый тон ее лица выступает рельефно в пламени ореола. У ее ног, по всему широкому пространству, развертывается пленительная гирлянда юных ангелов; их свежие тела, пурпуровые, бледно-розовые, пронизанные тенями, присоединяют к этому энергическому тону и образам радостное цветение жизни; между ними есть двое, которые, отделившись от остальных, играют в полном свету, и детские члены их плавают в воздухе с божественной легкостью. Никакой вялости или утомленности; здесь грация остается мужественной. Это прекраснейший языческий праздник — праздник суровой силы и блистательной юности. Венецианское искусство нашло в этой картине свой центр и, может быть, свою вершину.

Б. Виппер

ЦИКЛ КАРТИН ТИНТОРЕТТО В ШКОЛЕ БРАТСТВА СВ. РОХА В ВЕНЕЦИИ

Чтобы яснее и полнее представить себе круг мыслей и настроений, воплощенных Тинторетто в цикле св. Роха, следует вспомнить, что работа мастера в залах братства совпадает с годами тяжелого кризиса, переживаемого Венецией, с важным переломом в ее политической и экономической жизни, в ее культуре. Битва при Лепанто (1571), выигранная главным образом благодаря венецианским адмиралам и венецианским галерам, была последней яркой вспышкой героической Венеции. Эта блестящая победа в конце концов обернулась для Венеции поражением. Прежде всего потому, что она показала консерватизм, застылость венецианской системы, устарелость ее морского оружия. Битва при Лепанто была последним крупным морским сражением, проведенным при непосредственном соприкосновении вражеских флотов, на гребных судах, на системе абордажа. Последовавшее через 17 лет великое морское сражение — «гибель Армады» — было выиграно уже не на галерах, а на парусных судах, было выиграно на расстоянии пушечных выстрелов и на быстром темпе маневрирования. Хочется сказать, что Тинторетто был одним из первых художников, кто в грандиозных композициях школы св. Роха предвосхитил эту новую стадию человеческих взаимоотношений, это стремление человека овладеть пространством и временем. Победа при Лепанто обернулась для Венеции поражением еще больше потому, что заключенный после нее сепаратный мир с Турцией оказался роковым для венецианского государства — потеря Кипра и восточных рынков положила конец колониальной империи и морскому могуществу Венеции. Правление дожа Себастьяно Веньера (1577—1578) — этот символический эпилог к героическим дням Лепанто означал вместе с тем поворот Венеции к делам внутренней политики и был связан с усилением демократических течений и ростом свободомыслия, с оппозицией против олигархии и всесильного Совета Десяти, наконец,— с антиконфессиональными учениями и с борьбой за подчинение церкви государству. Это последнее движение, которое было сосредоточено в кружке смелых мыслителей, возглавляемом Андреа Моросини и фра Паоло, Сарпи, с полной силой развернулось, правда, только в конце XVI века, но многие члены этого кружка уже с начала 80-х годов принимали самое деятельное участие в политической и религиозной жизни Венеции. Мы не знаем, в какой мере активным и непосредственным было соприкосновение Тинторетто с этим движением. Но что мастер был причастен к оппозиционным течениям конца 70-х и 80-х годов, об этом красноречиво свидетельствует его дружба с наиболее смелыми и передовыми венецианцами этого времени: с Федериго Бадоэро, основателем академии «Фама» (ее ученым секретарем был Бернардо Тассо, отец Торквато) и участником политического движения 80-х годов, с Андреа Кальмо (1509—1570), актером и драматургом, типичным венецианским демократом (как и сам Тинторетто), поэтом народной и сельской жизни, знатоком диалектов, в своей «Сельской комедии» наметившим основы сценической драмы, наконец, с выдающимся композитором и реформатором музыкальной теории Джузеппе Царлино (1517—1590). Идеи передовой ве-

нецианской интеллигенции из оппозиционно настроенных кругов горожан и нобилей и отражает грандиозный цикл, выполненный для братства св. Роха.

Есть еще один момент, который следует учитывать, подходя к рассмотрению цикла св. Роха: очень вероятно, что роспись верхнего зала братства и ее тематика в известной мере были подсказаны страшной чумой, свирепствовавшей в Венеции в 1575—1577 годах и унесшей около $^{1}/_{3}$ населения города. Цикл св. Роха в таком случае являлся своего рода благодарностью братства за избавление от грозного бедствия, подобно тому как город выразил эту благодарность сооружением церкви иль Реденторе («Искупитель»), выстроенной Палладио и освященной торжественными песнопениями друга Тинторетто, маэстро Царлино...

Весь цикл школы св. Роха, охватывающий и верхний и нижний залы (за исключением гостиницы), представляет собой единое целое, проникнут одной общей идеей...

Своего рода прологом ко всему циклу является композиция «Грехопадения», занимающая первый поперечный овал на центральной оси плафона. Она как бы вводит зрителя в эмоциональную атмосферу всего ансамбля. От этой композиции словно исходит жаркое дыхание первобытных инстинктов. Сравнение с ранней композицией Тинторетто на тему «Грехопадения» (школа св. Троицы), быть может, лучше всего позволяет понять огромную эволюцию, проделанную мастером, и сущность его новых художественных исканий. Картина для школы св. Троицы полностью примыкает к традициям раннего венецианского чинквеченто с его настроениями мирного райского бытия: идиллический, солнечный, обстоятельно написанный пейзаж, пластически вылепленная, сверкающая нагота Евы, медлительный рассказ — здесь речь идет о прекрасных людях, их гармоническом существовании, их спокойных действиях. Совершенно иначе задумано «Грехопадение» в школе св. Роха. Теперь Тинторетто все показывает намеками и вместе с тем широкими, обобщенными чертами: нет пространного пейзажа, изображены только несколько ветвей и таинственный свет, льющийся из глубины,— и вместе с тем мастеру удается создать впечатление первозданной натуры, дикой тропической чащи. Фигура Евы видна только в некоторых освещенных частях (особенно бросается в глаза ее преувеличенно большая рука, держащая яблоко); движения Адама только угадываются в неясных очертаниях его массивного силуэта — и вместе с тем вся сцена полна огромного эмоционального напряжения, брожения глухих, первобытных инстинктов. Человек в слиянии с натурой и во власти стихийных страстей — такова тема этой картины Тинторетто.

Сила образного обобщения еще возрастает в следующих овальных композициях плафона: страсти, владеющие человеком, и стихии, с которыми он борется, все сильнее насыщаются динамикой и эмоциональным напряжением.

В этом легче всего убедиться, если сравнить «Жертвоприношение Исаака» цикла св. Роха с одноименной композицией Тициана, написанной и 30 лет раньше (плафон в ризнице церкви Санта Мария делла Салуте). У Тициана пафос действия и физической мощи принимает почти брутальный оттенок. Крепко опираясь о землю широко расставленными ногами, могучий Авраам (он кажется еще огромней рядом с маленьким ангелом) одной мускулистой рукой придавил голову съежившегося, беспомощного Исаака, другой — замахнулся, как саблей, огромным кривым ножом; полуобернувшись всем телом, закинув

упрямую голову, он как бы посылает негодующий вызов небесам. У Тинторетто Авраам мягко кладет руку на плечо Исаака, сдерживая его, ободряя и вместе с тем отстраняясь от него, — здесь пафос и героика перемещены в сферу этических конфликтов — борьба отцовской любви и долга, страдания и освобождения, столкновения человека с силами, заложенными в нем самом и в окружающем его мире.

Продолжая сравнение, хочется сказать, что если у позднего Тициана даже облака и деревья принимают человеческий облик, то у Тинторетто человеческая фигура становится частью природы, родственной листве дерева, или силуэту облака, или изгибу ручья. Если у Тициана стихии природы олицетворяются богом Саваофом в виде величественного патриарха, вознесшегося над людьми, своего рода небесным дожем, то у Тинторетто, особенно в поздний период, речь идет о другом — о динамике материи, воплощаемой то в виде вихря, то низвергающегося потока, то ослепительного сияния, и о борьбе человека со стихиями. Варианты этого столкновения человека со стихийными силами, или порабощающими его, или сливающимися с ним, или же ему подчиняющимися, Тинторетто и развертывает в овальных композициях плафона. В «Переходе через Красное море» человек — могучий вождь, в буре и грозе повелевающий стихиями, излучающий свет и останавливающий волны. В «Умножении хлебов» — реализация чуда в обыденной жизни силой человеческой любви. В «Видении Иезекииля» — человек, охваченный вихрем сокрушительной бури.

Еще важней другая сторона образной фантазии Тинторетто в цикле св. Роха — его привлекает не столько индивидуальный герой, сколько народ, толпа, коллективные переживания.

Во всяком случае, в цикле верхнего зала школы св. Роха явно преобладают массовые сцены. Если же Тинторетто повествует об единичном герое, то он всегда показывает его в окружении: или в столкновении со стихиями, или в слиянии с природой, или в общении с народной массой. Но есть у Тинторетто и еще один вариант эпического повествования, если и не ему одному присущий, то ни у кого другого не получивший столь своеобразного истолкования и такой глубокой эмоциональной выразительности. Это — форма диалога или единоборства, но не в непосредственном, осязательном соприкосновении, не в физическом столкновении или контрасте (как, например, «Кесарев динарий» Тициана), а в борьбе на расстоянии, в столкновении духовных и эмоциональных сил, этических и идейных начал.

Наивысшей выразительности тинтореттовская форма диалога достигает в «Искушении». Композиция (как и в «Воскрешении Лазаря») построена на контрасте верхней и нижней зоны. Но на этот раз Христос находится наверху. Навес полуразрушенной хижины служит ему троном: он простой, бедный человек, и вместе с тем он — властитель, мудрец, высшее существо, познавшее все законы бытия. С непоколебимым спокойствием и мягким сожалением смотрит он на искусителя, держащего камни в украшенных драгоценными кольцами руках и предлагающего Христу совершить чудо их превращения. Образ искусителя поражает своеобразием и глубиной замысла. В истории искусства найдется не много примеров такой силы творческого воображения, подобного соответствия идеи и ее чувственного воплощения. Недаром некоторые критики вспоминают перед этой картиной Тинторетто Зевса Фидия, Моисея Микеланджело или титанов Пергамского фриза. Тинторетто изобразил Лю-

цифера не уродливым исчадием ада, а обнаженным юношей в сверкающей красоте могучего порыва, как воплощение всего великолепия, всего чувственного очарования ликующей плоти и вместе с тем — злого, разрушительного начала, которое угадывается в блестящих, змеиных глазах искусителя, его узком, покатом лбе и отблесках демонического огня, озаряющих его лицо и крылья.

Однако форму диалога Тинторетто применяет в картинах школы св. Роха только для дополнительных, так сказать, промежуточных эпизодов, основные же, узловые темы цикла развертываются в массовых сценах. Мы вправе говорить поэтому, что главный герой цикла св. Роха — не индивидуальный, самодовлеющий человек, а народ, коллективная сила.

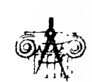
Быть может, наиболее ярким доказательством этого положения, своего рода социально-этической программы цикла является «Крещение». И в смысле иконографическом, и с точки зрения понимания художественного образа композиция «Крещения» представляет собой необычайно смелое новаторство. Событие «Крещения» приобретает у Тинторетто глубокий, общечеловеческий смысл: художник показывает его не как индивидуальный акт христианской легенды, а как всенародное действо. Чувство коллективного слияния, духовного единения народной массы пронизывает всю картину. Оно проявляется в том, что главные действующие лица отодвинуты в глубину, а передний план занят безымянными соучастниками и свидетелями. Это чувство духовного единства подчеркнуто еще более созвучием движений и силуэтов, проходящим через всю композицию, — изгиб склоненной фигуры Христа (как бы символизирующей готовность к жизни труда, самопожертвования и служения народу) повторяется в фигурах и переднего и заднего плана. Но главная смелость и сила замысла заключается в том, что мастеру удалось добиться (может быть, впервые в истории живописи) полного слияния народной массы и ее окружения, полного эмоционального созвучия между человеком и природой, между землей и облаками. Основной источник этого единения — живительная, созидающая сила — свет. Прорываясь сквозь клубящиеся облака, отражаясь в воде, зажигаясь искрами и языками пламени в маленьких фигурках заднего плана, свет наполняет этот прохладный речной пейзаж, это волнение народной массы могучим дыханием жизни.

О народных основах искусства Тинторетто в цикле св. Роха хочется говорить в двояком смысле: как о стремлении воплотить живописными средствами образ народа и как о народном, демократическом восприятии мира и человека. Об этом втором аспекте творчества Тинторетто яркое представление дают две крайние композиции главной стены — «Тайная вечеря» и «Поклонение пастухов». «Тайная вечеря» цикла св. Роха во многих отношениях развивает дальше те идеи, которые занимали мастера в предшествующих композициях на ту же тему. Тинторетто объединяет здесь оба момента евангельского рассказа, которые раньше выступали разрозненно, изображая одновременно и предательство Иуды и установление таинства причастия. В центре картины, но на втором плане, изображен акт претворения; но к этой религиозной церемонии вплотную подступает, окружает ее со всех сторон простое, мирное человеческое бытие: в глубине — хлопоты вокруг домашнего очага, на переднем плане — ступени, ведущие к реальной жизни, к народу, к земле, на них примостился бедный люд — обнаженный мужчина с куском хлеба, женщина с кружкой, тут

же собака, с изумлением остановившаяся на пороге. Основная идея картины — возможность возвышенного события в простой, обыкновенной жизни, неразрывность духовного и материального, всенародный смысл происходящего. Известно, что Веласкес, незадолго до своей первой поездки в Италию написавший «Пьяниц» — такую же героизацию простого человека из народа, явление античного бога среди кастильских пастухов,— пришел в восхищение, по словам Паломино, от цикла св. Роха и скопировал «Тайную вечерю».

Столь же ярко выраженные демократические симпатии, такую же тягу к народному быту, к простым человеческим чувствам, такое же стремление сочетать интимное и возвышенно-героическое Тинторетто проявляет и в «Поклонении пастухов». Мастер и здесь дает совершенно новое истолкование темы, делая крайние выводы из излюбленной им в цикле св. Роха схемы двухъярусной композиции. Картина представляет собой как бы вертикальный разрез амбара: внизу — хлев с пастухами, над ним — сенной сарай, где приютилось святое семейство, и сквозь стропила крыши виден хор ангелов. Две особенности картины заслуживают особенного внимания. Прежде всего свойственная Тинторетто социально-философская трактовка религиозного сюжета. Не случайно мотив поклонения пастухов в его композиции отступает на второй план перед основной темой — поднесения младенцу Христу земной пищи; в конце цикла, в «Тайной вечере», Христос как бы отвечает приношением человечеству даров духовных. Не менее поучителен для понимания Тинторетто и прием ярусного построения действия, сознательно возрождающий архаическую схему «регистров»: народную тему Тинторетто трактует в духе примитивно-наглядных повествовательных методов, смелость образной фантазии сочетая с верностью народным декоративным традициям. Народная тема в народном мировосприятии: Тинторетто и здесь перекликается с Брейгелем.

Д. Аркин



ПАЛЛАДИО В ВИЧЕНЦЕ

Целая эпоха отделяет Брунеллеско от Палладио, ордер флорентийского Оспедале от ордера вичентинской Базилики. Это не только различие форм, разность двух формальных приемов, это целый путь, пройденный архитектурной мыслью за то удивительное столетие, которое приходится между 1400 и 1500 годами. Архитектура создает новое пространство, новые образы вытесняют образы готического средневековья. Она воспользовалась для этого уроками античности, и Брунеллеско по-эллински прочел идею готики. Выйдя из сумрачного леса готического собора, человек заново начал строить вокруг себя пространство и пространственный образ...

В архитектуре Палладио удивительное богатство приемов и виртуозное знание деталей сочетаются с односторонностью и внутренней ограниченностью. Перед безупречными фасадами палаццо Вальмарана и палаццо Тиене начинаешь постигать природу этой ограниченности. Палладио с невиданным до него мастерством выдвинул на первый план проблему фасада. Еще в допалладиевом ренессансе фасад начал трактоваться как графическая экспозиция здания, как

законченное в себе художественное целое, обладающее своим языком и своими законами. Линейная графика фасада какого-нибудь палаццо Ручеллаи и более сочная «пластическая» графика палаццо Строцци выражали, по существу, одно и то же: признание за фасадом отдельного дома роли основного носителя архитектурной идеи. Палладио канонизировал такое понимание фасада, расширив вместе с тем круг форм, из которых слагается его композиция. Графика флорентийских палаццо обогатилась под руками Палладио мощным многообразием рельефа, стала более пластичной. В частности, Палладио вернул фасаду колонну, которую флорентийские палаццо почти игнорировали, но «возродил» он эту античную колонну уже в ином качестве — в качестве формы, членящей стену и насыщающей стенную плоскость рельефом.

Архитектура Палладио — это торжество единичного дома, городского дворца или загородной виллы богатого аристократа, и в этом отдельном, единичном доме, почти не знающем никаких ансамблевых связей со своим окружением, фасадная стена играет роль основного носителя архитектурного замысла. И надо было быть поистине великим виртуозом для того, чтобы на этой суженной основе архитектурного творчества развернуть такое богатство безупречно слаженных форм, такую стройную и внутренне логичную формальную систему. Эта каноническая система, устанавливающая сложную иерархию форм и пропорций, бесконечно далека от начального пути Ренессанса, от ясной простоты Брунеллеско. Система Палладио означала мастерское и умелое приспособление архитектурного языка классики к основной теме позднего Ренессанса, теме богатого патрицианского дома. Круг творческих исканий ренессансного зодчества явственно сужался и завершался именно на этой теме. Палладио означал вершину этих исканий, вершину и некую остановку.

Среди бесчисленных палаццо, носящих звучные имена венецианских и вичентинских патрициев XVI века, Виченца хранит примечательное здание — кусок все той же Палладиевой архитектуры. Именно кусок, ибо перед нами фрагмент дома, незавершенная композиция, которая кажется сперва руиной какого-то большого сооружения или же каким-то архитектурным гротеском, причудой строителя и заказчика.

Этот любопытный архитектурный феномен — палаццо Порто, иначе палаццо дель Семинарио, еще иначе Каза дель Диаболо. Впрочем, к этим трем названиям вичентинцы прибавляют еще четвертое, куда более прозаическое — палаццо деи Телефони: в знаменитом старинном доме теперь помещается переговорная телефонная станция.

Небольшая площадь пустынна и как-то по-особому провинциальна. Ворота старых городских укреплений, дряхлые низкорослые дома, захудалая траттория. Здесь берет свое начало Корсо-Умберто, главная улица Виченцы, но это еще почти окраина. Среди рядовых старых построек возвышается странный дом о четырех окнах — узкий высокий фасад, врывающийся в ансамбль площади, как нарядно одетый аристократ в толпу простолюдинов. Два этажа, и всего по два окна в каждом этаже — таков этот осколок здания, этот архитектурный эскиз, выполненный в камне: редчайший случай, когда архитектор оставил черновики своего творчества не на бумаге, а в натуре. И весь Палладио раскрывается в этом удивительном наброске.

Замысел монументальной фасадной композиции ясен и по одной ноте, по одному музыкальному такту. Три колонны колоссального ордера с пышными

композитными капителями определяют лицо фасада. Колонны поставлены на высокие цоколи, отделенные друг от друга окнами первого этажа, так, что верхушка цоколя и база колонны приходятся как раз на уровне оконного перекрытия. Выше — мощное тело колонны, примыкающей к стене, проходит через весь фасад, завершаясь раскрепованным антаблементом и карнизом. Цоколь, колонна и антаблемент резко выделены из плоскости стены, выдвинуты вперед, так что все эти три части образуют единую пластическую вертикаль. Узкий фасад разделен на две равные части — верхнюю и нижнюю — балконами, от которых начинаются большие окна второго этажа. Окон всего два, причем над одним полукруглый, над другим треугольный сандрик, и это, пожалуй, единственный признак незаконченности здания, деталь, выдающая зрителю то обстоятельство, что перед ним только фрагмент, только кусок какой-то неосуществленной композиции, в которой оба этих надоконных мотива должны были, очевидно, чередоваться. На уровне капителей, между ними, рельефные гирлянды, несколько легковесные в окружении этих мощных архитектурных форм. Маленький мезонин глядит с крыши — поздняя пристройка.

Можно было бы пройти мимо этого не до конца родившегося дома как мимо археологического раритета, подчинившись странностям его строительной судьбы. Но этот осколок стоит многих соседних дворцов. «Фасад о трех колоннах» — блестящая демонстрация совершенно определенной архитектурной идеи, определенного строя архитектурного мышления, демонстрация той творческой системы, которую мы обозначаем одним словом, одним именем: Палладио. На этом узком, как бы отрезанном куске архитектурной ткани мастер успел до конца выразить себя, и среди школьных образчиков Палладиевой архитектуры это здание занимает одно из обязательных мест. Здесь налицо все внешние признаки манеры Палладио, его излюбленные и столь убедительно им обоснованные приемы. Стена утверждается в своем архитектурном первородстве даже тогда, когда вся композиция строится по принципу каркаса: вертикали колоссальных колонн здесь не замещают стены, а, напротив, придают ей пластичность, архитектурно насыщают ее. Балконы служат и для членения композиции по горизонтали, и для пластического насыщения фасадной плоскости. С исключительной последовательностью проведен принцип колоссального ордера: колонна начинается, в сущности, с самой земли: цоколь читается как начало колонной вертикали, заканчивающейся вместе с крышей здания; раскрепованный карниз продолжает и увенчивает сложную капитель.

В итоге этот фрагмент, этот осколок фасада несет на себе и в себе столько архитектурной пластики (и столько архитектурной системы), что поневоле воспринимается как законченная композиция. Архитектурные формы живут здесь особой жизнью: для них уже совершенно безразличен самый объект, который дает им право на существование, — самый дом. Да и дома-то этого, по существу, нет, есть лишь кусок, намек на несостоявшуюся постройку, случайный отрезок здания, случайно используемый сегодня под телефонную контору, и великолепный, величественный фасад. Это — торжество самодовлеющей архитектурной формы, формы, ставшей самоцелью, формы, которая утверждает себя независимо от самого здания. Это — фасад, превратившийся в законченную и замкнутую в себе категорию художественного творчества.

Только ли это декорация? Конечно, нет. Это — архитектура, притом архитектура высокого класса, но архитектура, сосредоточенная на пластике

внешнего, на разработке фасадной стены. Это — архитектура, живущая в мире «вечных» и «чистых» форм, расчисленных и расставленных по своим местам, в мире виртуозной математики пропорций, в мире золотого сечения, не знающего никаких иных истин, кроме истины «вечных чисел». Нет ансамбля, нет объема, нет и самого здания, но есть фасад, торжествующий в своей безупречной монументальной гармонии. Есть ордер, утверждающий свое архитектурное первородство, есть это «золотое число», которым с таким блеском оперирует зодчий.

Нужно пройти всю главную улицу города — Корсо-Умберто — от ее начала до конца, чтобы вслед за палаццо дель Семинарио увидеть одно из знаменитейших Палладиевых зданий — палаццо Кьерикати. После Базилики это самое монументальное сооружение Виченцы. Оно стоит на небольшой площади, на неизбежной в каждом итальянском городе пьяцце Витторио Эммануэле. Площадь продолговатая, неправильной формы, в середине — скромный сквер, на углу Корсо — невзрачный бронзовый памятник какому-то провинциальному деятелю, на другом углу — ворота, ведущие к «Театро Олимпико» того же Палладио. Сейчас палаццо Кьерикати занято Гражданским музеем Виченцы, включающим картинную галерею, собрание древностей, богатое собрание рисунков самого Палладио и мастеров его круга, а также всевозможную музейную смесь – нумизматические коллекции, разные чучела и скелеты, коллекции автографов.

Палаццо Кьерикати, бесспорно, одно из самых значительных произведений великого мастера. Палладио здесь не только с большой полнотой осуществил свой стиль, он создал и нечто большее, нечто, являющееся архитектурным эталоном, образцом. Здесь тоже торжествует фасад, но с какой мощью он наделен чисто объемным, трехмерным значением, «выведен» из плоскостной двумерности и превращен в самостоятельный пространственный организм! Это достигнуто включением в фасад глубоких лоджий — сплошной лоджии-галереи в нижнем этаже и двух боковых угловых лоджий в верхнем. Это новый для архитектуры Возрождения тип фасада-галереи, новая и для самого Палладио трактовка фасада — уже не как ритмически разработанной стенной плоскости, а как особого объема, имеющего свою глубину, свою трехмерную пластику.

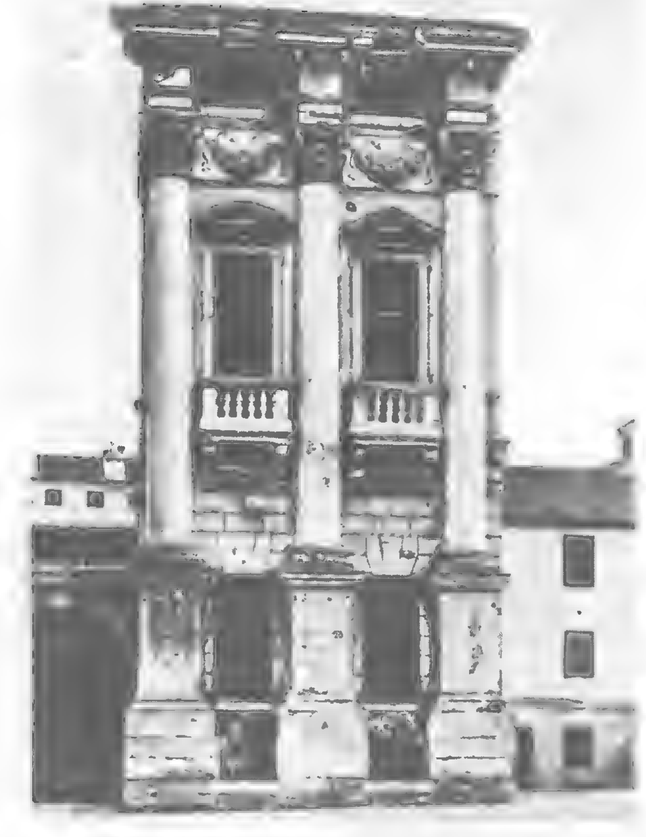
Фасад палаццо Кьерикати пластичен и объемен. Благодаря лоджиям он наполнен воздухом. Он обладает своей глубиной и своей толщиной, и зритель реально воспринимает, реально видит эту толщину фасада: достаточно взглянуть на здание несколько с угла, со стороны бокового фасада, где лоджия главного фасада выступает своей боковой аркой. Через нее можно буквально «войти» в фасад, обладающий, таким образом, как бы самостоятельной пространственной жизнью. Это уже не плоская стена Базилики с вырезанными в ней арками, это мощная колонная галерея, несущая второй этаж с его ионической колоннадой и боковыми лоджиями. Стена-плоскость сохранена лишь в средней части верхнего этажа, где промежутки между колоннами заполнены двумя рядами окон. Замечательна группировка колонн в нижнем этаже; с безупречной, чисто Палладиевой логикой колонны-опоры усилены в тех точках, где над первым этажом приходятся углы средней, «тяжелой» части верхнего этажа: в этих точках начинается небольшой вынос, и здесь поставлены целые три наружные колонны и одна у внутренней, задней стены галереи.

Вы входите в галерею нижнего этажа через одну из боковых арок. Перед



124 ТИНТОРЕТТО. ГОЛОВА МАРИИ. ДЕТАЛЬ «БЛАГОВЕЩЕНИЯ». *1565 г. Венеция. Школа св. Роха*

125. ПАЛЛАДИО. ПАЛАЦЦО ПОРТО БРЕГАНЦЕ. *1552 г. Виченца*



126. ПАЛЛАДИО. ВИЛЛА РОТОНДА. *1560-е гг. Виченца*



127 АРХАНГЕЛ МИХАИЛ НИЗВЕРГАЕТ ДЬЯВОЛА. *Гравюра на дереве. Большой Апокалипсис. До 1498 г.*



128. А. ДЮРЕР. КРЕСТЬЯНИН И ЕГО ЖЕНА. *Гравюра на меди. 1512 г.*



129. А. ДЮРЕР СВ ИЕРОНИМ В КЕЛЬЕ *Гравюра на меди. Ок. 1514 г*



130. А. ДЮРЕР. СВ. ИЕРОНИМ. *Рисунок. 1521 г. Лиссабон. Музей*


1503

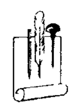


▲
132. Г. ГОЛЬБЕЙН. ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА

◀
131. А. ДЮРЕР. ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА В КАРТУЗЕ. *Рисунок. 1503 г.*

вами мощный ряд колонн, сгущающихся в двух точках, где внутри галереи образуются как бы ритмические удары, членящие все пространство галереи на три части. Сильные, смело вычерченные кессоны повышают потолок галереи, разбивая его на большие квадраты. Внушительность и архитектурная мощь сквозной колоннады покоряют с первого взгляда. Сколько позднейших архитектурных композиций выросло отсюда, из этого фасада! Самая прославленная из них — восточная колоннада Лувра. Шедевр Клода Перро, произведение, «сделавшее эпоху» в архитектуре XVII века, был бы немыслим без палаццо Кьерикати. Но то же самое хочется сказать и о других, менее знаменитых памятниках, о работах английских «классиков» XVIII века, нашем Кваренги с его Конногвардейским манежем, о Тома де Томоне, о многих мастерах ампира.

Сила палаццо Кьерикати в том, что благодаря «глубине» фасада сравнительно небольшое здание кажется рассчитанным на обширное мощное пространство снаружи, и вместе с тем оно как будто скрывает столь же мощный обширный объем декоративности. Палладио углубил фасад, вывел его из плоскостной жизни. Фасад сделался более архитектурным, он избавился от своей односторонней графической декоративности. Но от этого сама архитектура не стала менее «фасадной». Напротив, именно благодаря большей пластичности фасада его господство в архитектуре здания стало еще более очевидным, еще более безраздельным. В палаццо Кьерикати, этом вичентинском «Дворце дворцов», Палладио лишь развил и довел до логического завершения свою концепцию фасада. Он нашел здесь новые средства, новые возможности для того, чтобы заставить фасад жить своей самостоятельной и архитектурно полнокровной жизнью, и в палаццо Кьерикати это удалось зодчему, как ни в одной из других его построек, за исключением разве виллы Ротонда.



Г. Вельфлин

ТИПИЧЕСКОЕ, ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ОБЩЕЕ В ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ И ГЕРМАНИИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Все новейшее искусство устремлено к передаче индивидуального. Осознается многообразие личного, признается отдельное, единичное. Однако если для северянина индивидуальное легко переходит в самоцель (под этим углом зрения индивидуализируются даже изображения святых), то в Италии уже очень рано, во всяком случае у классиков XVI века, единичное типизируется. Единичное здесь, по-видимому, получает роковым образом характер случайного; ищут необходимой, исчерпывающей формы. Это в равной мере относится и к архитектуре и к передаче человеческих голов. В своем предисловии к третьей части «Жизнеописаний» Вазари указывает как на положительную черту современности на то, что для разных ордеров колонн окончательно установлены нормы. То же самое утверждал и Леонардо, который не мог удовлетвориться выбором даже самой удачной модели для своих апостолов в «Тайной вечере».

По выражению Гете, перед нами не отдельные индивидуумы, но различные типы людей. Немецкая живопись редко дает это впечатление; что же касается установления ордеров колонн, с каким мы сталкиваемся на юге, то его нет на севере, где конструкция колонн остается очень разнообразной. У немцев каждый стремится иметь свой «фасон», как говорится у Дюрера, который совершенно ясно понимал это свойство своих сородичей.

Такое установление типического приходит в Италии, разумеется, не сразу в один определенный момент. Вообще оно подготовляется постепенно, так что часто трудно определить, считать ли данную форму типической или индивидуальной. Но на расстоянии ясно (и уже часто высказывалось), что в чинквеченто количество портретных голов уменьшается. Вместо них появляются фигуры, где искусство, выходя за пределы индивидуально-случайного, дает отцеженный от всяких частностей замкнутый в себе тип с полной убежденностью в том, что впечатление жизненности образа от этого не только не теряется, но усиливается. Вспомним отдельных сивилл Микеланджело, как например Дельфийскую, или фигуру апостола Марка фра Бартоломео. Их головы, не будучи безличными, тем не менее не позволяют думать, что они взяты из действительности.

Северянин, приехавший на юг, несомненно, ощущает некоторую холодность классического искусства. И действительно, бросается в глаза, насколько исходящая из античности скульптура вытеснила близких к природе интимных мадонн XV века.

Если оставить в стороне роль, которую в этом сыграли изменившиеся общественные отношения, остается верным то положение, что мы, немцы, труднее расставались с индивидуальным. Северное искусство живет индивидуальным и сохраняет эту ориентацию еще в XVI веке, когда проблема возведения в типическое была не чужда уже и Германии. Дюрер уже совершенно отчетливо усвоил представление о типах характера. Голова Павла в «Четырех апостолах» кажется индивидуализированной, но в то же время не является чем-то в своем роде единственным. В своей физиономике это лицо не единичное, но типизированное.

Но найдется ли в Италии по сравнению с подобной типизированной головой что-нибудь равное по выражению совершенно личной жизни? Конечно, всегда приходится считаться с тем, что немецкие лица мы понимаем лучше, чем итальянские, но тем не менее все сопоставления подтверждают, что восприятие жизни и формы у германца сводится преимущественно к познанию личного, а не видового, типизированного.

Даже Дюрер мало передает строгость типа и синтетическое чувство прекрасного, и в его святых до конца проявляется индивидуально-реальное. Если же обратиться к другим художникам, то, например, у Грюневальда, казалось бы, надо вообще отказаться от таких понятий, однако глубоко насыщенная характеристика наводит на мысль, что и здесь происходит своего рода типизация. Но разница с обобщенными итальянскими головами бросается в глаза. Различие наступает с полной ясностью, если, например, перед Фрейбургским алтарем Бальдунга задаться вопросом, был бы возможен в классической Италии ряд апостолов с настолько остро выраженными характерными головами. Как мало индивидуализированы апостолы Рафаэля в его почти одновременных композициях ковров! Дело не в том, к какой социальной

среде можно отнести этих людей, а в том, насколько сильно выражено в них лично-неповторимое.

Убеждение в том, что необходимо стереть индивидуальное, чтобы казаться благородным, укореняется в Германии только в период упадка ее искусства. Великая эпоха от этого совершенно свободна, свободна до такой степени, что в главном произведении Бальдунга даже фигура бога-отца не выходит за пределы индивидуально-реальной передачи. В подтверждение своей индивидуальной природы он получил даже бородавку на щеку.

Может показаться странным, что потребность в подчеркивании индивидуальности является особенным признаком Германии, несмотря на распространенное мнение, что индивидуальность открыта Италией. Правда, в настоящее время мы знаем, что это мнение нуждается в ограничении, тем не менее совершенно верно, что в Италии независимый человек появляется раньше, чем на севере. Понятие индивидуализма в этом смысле не покрывается тем, что мы хотим здесь высказать относительно немцев. Немецкий индивидуализм уживается с чувством большой зависимости. То, что каждый человек хочет быть самобытным, еще совсем не означает, что он отказывается или вообще мог бы отказаться от общения с соседями. И если эпохе Реформации в Германии нельзя отказать в более развитом чувстве личной ответственности, то это не исключает чуждого итальянцам наличия взаимозависимости в более высоком смысле.

Более сильное ощущение индивидуально-своеобразной жизни у немцев не умаляет свободного величия человека классической Италии. Допустим, что мы никогда вполне не поймем души рафаэлевской «Донны Велаты», «Доротеи» Себастиано дель Пиомбо или «Моны Лизы» Леонардо — все же проработка индивидуальной формы глаза или рта в дюреровских головах настолько сильнее, что физиономика его портретов требует дальнейшей психологической дифференциации. Именно классический портрет в Италии имеет склонность сводить частности к общему типу (о чем часто рассуждают теоретически). Поэтому как бы ни были великолепны итальянские персонажи в характеристиках великих мастеров, тем не менее между итальянским и немецким портретом есть различие не только в отношении формовосприятия, но и в отношении индивидуального вчувствования. В Италии интересовались одним, в Германии — другим, и это другое совпадает, разумеется, с национальным различием.

Все общее в мире проявляется в индивидуально-случайном, и обратно: каждый индивидуум принадлежит к какому-либо общему виду. Но соотношение общего и индивидуального может быть с перевесом на той или другой стороне. Итальянское искусство всегда выявляло единичное как модификацию общего. В мотиве руки рядом с индивидуальной формой ясно чувствуется видовая форма, у немцев все общее может быть скрыто за индивидуальным. Дюрер сделал все возможное, чтобы подчеркнуть общевидовое, типичное, но и для него последнее очарование в индивидуально неповторимом.

В своей работе о пропорциях он дает схему различно сложенных людей. Но эта схема для него только тот остов, который потом обрастает формами, не поддающимися никакому правилу. Мы знаем, что северные рисунки обнаженной натуры дают больше деталей, чем итальянские (кажется, что недостижимый образец ван-эйковских фигур Адама и Евы Гентского алтаря постоянно носился перед германским искусством). Здесь речь идет об отношении к особой форме единичного и общего. Тонко индивидуализированный

натурализм Рименшнейдера не был утрачен поколением, работавшим в более крупных формах.

Но нельзя подходить к итальянскому искусству с меркой немецкого искусства. Здесь кажется нам холодным многое, что не будет казаться таким при другом отношении к проблеме типического. Группа Адама и Евы Бандинелли на нынешний вкус почти невыносима, и, конечно, она резко отличается от искусства предшествующих флорентинских натуралистов. Но, во всяком случае, она имеет аналогии в прошлом, и понятно, что в свое время она вполне удовлетворяла живое итальянское чувство формы. Скульптуры, подобные тем, которые создавал Бандинелли, начали нравиться в Германии в период упадка немецкого искусства.

То, что нам кажется «идеализированным» в Италии, может не быть таковым для итальянца. По крайней мере с классического искусства необходимо снять подозрение в том, что оно стремилось отойти от передачи природы. Представление об идеально выраженном в противоположность естественному возникает впервые в XVII столетии. Классическая итальянская форма возникла из итальянской природы и воспринималась всегда как природа, даже в тех случаях, когда нам кажется, что эта форма получена путем абстракции действительности. Именно поэтому это искусство невозможно пересадить на другую почву. И гибельно было то, что этот по существу национально обусловленный стиль возвели в некую общеобязательную норму.

Утверждают, что в леонардовской «Тайной вечере» изображен тот момент, когда собравшиеся апостолы взволнованы внезапным сообщением Христа о предательстве. Против такого понимания, конечно, никто не возражает, но почему-то происходящее действие нам представляется иным, и в этом смысле композиция не оправдывает нашего ожидания. Впечатления одного мгновенного действия, которое хотел передать мастер, не создается. Фигуры остаются застывшими, и строгий геометризм сам по себе уже препятствует впечатлению чистой реальности.

Разумеется, здесь приходится отказаться от требований современного человека: никакое ренессансное повествование не может его вполне удовлетворить. Однако при такой оговорке особенностью исторических композиций этой эпохи остается то, что акцентирован замкнутый в себе пластический мотив и развертывание сюжета до известной степени сводится к «живой картине». Мы еще раз возвращаемся к этой проблеме потому, что в рассматриваемой композиции для нас заключается некоторая доля идеализации действительности. Нельзя отрицать, что немецкое повествовательное изображение той же эпохи более рассчитано на мгновенность впечатления. Наши композиции оплакивания Христа живее передают событие по сравнению с аналогичными группами оплакивающих у итальянцев. Альтдорфер совершенно иначе изобразил бы изгнание Гелиодора, чем Рафаэль.

Эта противоположность понимания связана с противоположностью трактовки стаффажа, в которой она сказывается еще сильнее. И в итальянском чинквеченто есть изображения, в которых окружающее передается вполне реально, но наряду с этим существует и вполне «идеальная» трактовка пространства, без утраты впечатления реальности или перенесения действия в какую-то отвлеченную сферу. Этой способностью мы не обладаем. В Италии она обусловливается сосредоточением внимания на пластическом мотиве. Когда

Альбертинелли изобразил приветствие Елизаветы на фоне грандиозно обрамляющих сцену аркад, то во Флоренции, конечно, не ощутили никакого противоречия в трактовке сюжета; в этом видели только идеально построенную группу на идеализированном фоне. То же самое в мотиве архитектуры со ступенями перед центральной нишей, которую Понтормо хотел дать в своей фреске в переднем дворике Аннунциаты: величие события выигрывает, но повествовательность уничтожена. Мы хотим этим сказать, что посещение Марией Елизаветы требует во всяком случае открытого ландшафта, чтобы были видны дом, к которому спешит Мария, и дорога, по которой она пришла. Здесь и Дюрер не представляет исключения, и большой стиль его последних гравюр на дереве не мешает ему ставить фигуры на фоне совершенно портретного ландшафта в «Поклонении волхвов» или в «Положении во гроб».

Точно так же и репрезентативные фигуры святых давались итальянскими мастерами в окружении реального. Нам тоже кажется возможным, чтобы живая фигура стояла на цоколе, но внутреннее противоречие начинается с того момента, когда с ней связываются свободно размещенные рядом фигуры. Должны ли мы отнести сюда и мадонну с карпиями дель Сарто и такую близкую к ней по времени композицию, как миланский Петр Чимы? Во всяком случае, изображение Урсулы Карото в Вероне, которым восхищался Гете, остается для нас несколько чуждым: святая, окруженная группой дев, стоит одна на камне. Этот мотив не поддается реальному истолкованию: непонятно, отчего фигура Урсулы в данном случае поставлена на цоколь. Теми же приемами пользовался фра Бартоломео в своей сильной композиции мадонны-заступницы среди народа.

Итальянское представление вполне естественно отделяло величественное движение статуарной фигуры от всякой реальной связи с окружающим.

Однако какое же все это имеет отношение к чувству формы? Непосредственно — никакого, но для определения отношения к действительности это небезразлично.

Немецкое искусство более тесно связано с действительностью, и действительность означает для него нечто иное. Метафизическая истина для нас скрыта как будто в индивидууме, тогда как итальянцы более склонны искать ее в репрезентативно-типовом. Вышеприведенным архитектоническим примером сказано все: классическая итальянская архитектура убеждена, что есть столько-то ордеров колонн и что для этих ордеров могут быть найдены точные пропорции. Такое представление не может возникнуть в Германии с ее бесконечным разнообразием мотивов несущих частей; оно так же неприложимо к архитектуре, как и к миру органических форм. Но замечательно: наперекор народному вкусу Дюрер все же по-итальянски истолковал проблему типового и проводил ее с такой настойчивостью, что трудно не признать прав за таким восприятием и на севере.

Когда Дюрер говорит, что его соотечественникам несвойственно довольствоваться тем, что признано всеми, но что каждый хочет чего-то нового и своеобразного, то это не говорит еще о произвольности вкуса. Здесь объективно больше разных ценностей именно потому, что индивидуально обособленному придается больше значения, так же как и той силе, с какой проявляется индивидуальная жизнь; идеализированное отступает на задний план перед характерным.

Прелесть старинных немецких городов состоит в том, что каждый дом имеет свою индивидуальность, у каждого свое соотношение окон между собой и стеной, особая форма крыши, надвинутой по-особому, как шляпа на лоб, и т. д. Конечно, никто не скажет, что итальянские дома однообразны - вспомним хотя бы только дворцы Ренессанса, которые все отличны друг от друга по своему складу. Все же это нечто иное; они лишь незначительные отклонения от общего стиля; общее проступает во всем, и итальянской улице недостает выраженно-индивидуального характера немецких домов. Каждое дерево и каждый сучок живут у нас совершенно самостоятельной жизнью. Сравнительно с бесконечным разнообразием и подчеркнутой характерностью передачи растительных форм итальянский рисунок кажется бедным и почти схематичным.

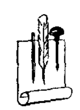
И в Италии можно встретить мотив разрушенной стены, поросшей растениями, пустившими корни в трещинах, но он кажется безразличным по сравнению с руинами в немецком искусстве, в которых каждый камень и каждый шов кладки имеют свой собственный характер. Даже просто дорога, уходящая вдаль, со следами травы в колее, на немецкой картине дается так, что в ней чувствуется особое настроение, которое непосредственно передается зрителю. И монументальный стиль Изенгеймского алтаря отчетливо подчеркивает своеобразное. Безразлично, какие еще мысли связывал Грюневальд с формой этого креста, но мы знаем, что он не может быть повторен. Это — индивидуальное явление, и таким оно врезается в память.

Соответственно со сказанным и весь опыт человеческого существования обогащается передачей всего многообразия личной жизни. Отсюда - обусловленность восприятия мгновенностью и случайностью явления. Сравним композиции Тициана и Кранаха. В которой из них больше монументальности восприятия? Поскольку вообще это понятие приемлемо, постольку сомневаться не приходится. Замыкание контуром замкнутой в себе формы само по себе означает для нас идеализацию, отдаление от живой природы. Итальянец мыслит иначе.

Рассмотрим, наконец, вопрос о прекрасном. Разве не само собой разумеется, что то, что мы называем прекрасным, может быть только одного порядка? Но немецкое чувство прекрасного, очевидно, преломлялось чрезвычайно индивидуально. «Вот красота, как я ее понимаю», - мог сказать каждый художник, который должен был изобразить прекрасного мужчину или прекрасную женщину. Дюрер больше всех страдал от этой противоречивости вкусов. Всю жизнь, напрягая все свои силы, боролся он за то, чтобы свести воедино субъективные взгляды и создать объективный критерий прекрасного. Но он этого не достиг. В конце концов Дюрер сдался и отступил: истинная красота непостижима, мы должны довольствоваться светом, преломляющимся в красках, образом, только приближающимся к истине. Чрезвычайно показательно, что в полной эстетических противоречий Германии нашелся такой художник, как Дюрер, поставивший вопрос об абсолютной красоте и не только поставивший его, но страстно занимавшийся этой проблемой всю жизнь. Однако характерно то, что в конце концов он должен был признать невоплотимость совершенного.

Юг верит в совершенство на земле, мы же не верим. Вазари сообщает, что Микеланджело отказывался писать портреты потому, что в них не могло быть выражено абсолютно прекрасное. Из этого ясно, что тем самым он признавал существование подобного понятия прекрасного. Прекрасное встречается редко,

оно может скрываться в частично несовершенном, но оно существует, он видимо и осязаемо. Идеальное возможно в действительности. И когда Рафаэль говорит о «некоей идее», которой он руководствуется, когда пишет с натуры, то это также не нужно понимать в смысле сверхъестественной идеализации. Также и Тициан совсем не желал бы, чтобы его обнаженных женщин понимали как далекую от природы идеализацию.



А. Сидоров

«МАСТЕРСКИЕ» ГРАВЮРЫ ДЮРЕРА

Техника Дюрера никогда не стояла так высоко, его замысел никогда не был так углублен, никогда не был так конкретен его реализм и одновременно так обобщены его образы, как в группе гравюр 1513—1514 годов, за которыми издревле установилось в историографии наименование «ма́стерских».

В них Дюрер выступает не как техник или иллюстратор заранее данных ему тем, а разрабатывает свою тему, свое содержание. Эти образы Дюрер создает на основе того, что ему подсказано жизнью, выражает в них свой глубокий жизненный опыт. Их необходимо разобрать несколько подробнее

К 1513 году относится гравюра «Всадник, смерть и дья́вол». Дюрер здесь нас снова вводит в круг идей, использованных им уже не один раз раньше: идей о тревогах жизни и угрозах смерти, идей общественно-социальных. «Всадник» Дюрера едет на медленно шагающей лошади влево, на нем полное военное вооружение, латы, шлем. Но «Всадник» Дюрера не «рыцарь» (как обычно и неправильно называют гравюру). У него нет щита и герба; на плече он держит пику. Рядом с его лошадью бежит собака, простой дворовый пес. Голову лошади всадник украсил пучком дубовых листьев. У всадника немолодое, сильное, изборожденное складками лицо. Это вполне реалистический образ наемного солдата, возможно «искателя приключений», «кондотьера», как сказали бы итальянцы. Вспомним, что Дюрер шутливо в письмах из Венеции сам высказывал желание сделаться ландскнехтом. В Венеции он не мог не видеть «Коллеони» Верроккио, замечательный памятник не знающей препятствий силы, готовой все растоптать на своем пути; воин Дюрера — иной. Он прост и сдержан, замкнут в себе, он спокойно едет свой дорогой. Но смысл гравюры усложнен, переключен в аллегорию. Наперерез медлительному топоту коня из глубины леса показывается новый всадник. Он едет на тощей лошаденке, на нем саван: это смерть в образе «дикого человека». Он подымает руку с песочными часами (кстати сказать, Нюрнберг был известнейшим центром по изготовлению песочных часов, производство которых было засекречено): «час настает». Сзади первого всадника из ущелья подкрадывается фантастический дьявол во свиным рылом, протягивает за спиной к нему отточенный коготь. Но ни дьявол, ни смерть не могут смутить всадника.

В чем смысл этой гравюры? Обычные комментарии связывают данный лист с двумя другими гравюрами, которые нам предстоит еще разобрать,— с «Иеронимом» и «Меланхолией» в серию изображения «темпераментов», что нам представляется неверным. «Всадника» можно и должно понять как самосто-

ятельное создание Дюрера, имеющее определенный исторический смысл. Разбираемую полосу общественного бытия Германии можно определить как «перепутье». Дюрер не напрасно избирает своим героем воина. О том, что политические и социальные противоречия тех лет могли быть решены только оружием, говорили многие. Образы Ульриха фон Гуттена и Франца Зикингена приходят в голову неизбежно при рассматривании дюреровского «Всадника». Любопытно, что именно в 1513 году у Гуттена возникает программа борьбы против князей силами рыцарства, при поддержке городов и под руководством императора; не было бы ничего невероятного, если бы Дюрер через своего друга Пиркгеймера оказался осведомленным о планах Гуттена. Если это так, то во «Всаднике» нужно видеть продолжение цепи начатых молодым Дюрером последовательных откликов на социальные движения его времени. Знаменательно то, что на 1513 год падает заговор Иосса Фрица, объединявший крестьян, горожан-плебеев и беднейших рыцарей. «Всадник» подлинно овеян динамикой наступающих событий, в его образе есть своеобразная готовность идти напролом, ничего не боясь. Здесь Дюрер достоин своего прошлого.

Второй гравюрой, обычно рассматриваемой вслед за «Всадником», является «Иероним» 1514 года. Упомянутая нами популярная в науке теория, которая хочет видеть в «ма́стерских» гравюрах Дюрера 1513—1514 годов серию «темпераментов», считает, что «Всадник» изображает «сангвинического», а «Иероним» — «флегматического» человека. Контраст между двумя гравюрами действительно налицо. Можно напомнить и о другом противопоставлении, часто встречающемся в философии и в искусстве позднего средневековья и Возрождения: о контрасте между «активной и созерцательной» жизнью. В гравюре «Иероним» художник вводит нас в уютную, озаренную солнцем комнатку бюргерского жилья. Здесь тепло и мирно. Деревянный потолок, толстые стены, скамьи с подушками на них, книги, какая-то утварь; песочные часы, которые в гравюре «Всадник» были даны в руки смерти, здесь висят на стене. В глубине комнатки за пюпитром работает — пишет медленно и кропотливо — лысый старик. Его голова блестит - не то сиянием святости, не то отраженным от блестящей лысины солнечным светом. Но на переднем плане дремлет большой лев, похожий скорее на незлобивую кошку или на чучело. Это — атрибут блаженного Иеронима, «отца» христианской церкви. Рядом со львом спит маленькая собачонка, замечательно удавшаяся Дюреру. Основное в гравюре «Иероним» - настроение. Действия нет; персонаж, дающий имя гравюре, отодвинут в глубину, на второй план. Но Дюреру никогда не удавалось создать такой законченный в себе «интерьер». В окна, снабженные мелкими и крупными стеклами в свинцовой оправе, льются лучи солнца; это один из самых ранних, и не только в творчестве Дюрера, опытов разрешения проблемы освещения. Перспектива комнаты Дюреру не удалась, она сокращается чересчур быстро, фигура должна была бы быть больше размером, но именно это стремление отодвинуть фигуру вглубь, а на первый план выдвинуть помещение, пространство комнаты и является наиболее характерным для данного листа. Иеронима Дюрер изображал часто; всякий раз святой у него давался на переднем плане и в центре композиции; очевидно, у Дюрера были некие особые причины, чтобы так решительно отойти в данном листе от всех своих прежних представлений.

Если вдуматься в идейный смысл «Иеронима», то этот отход от установ-

ленных канонов в трактовке образа окажется вполне оправданным всей эволюцией взглядов не только Дюрера, но и его времени, его класса. В человеке начинают ценить его дело, его заслуги, его взнос в общее сотворчество. Образ Иеронима — это воплощение мирного интеллигентного труда. Келья Иеронима у Дюрера вызывает в воображении кабинет Эразма Роттердамского, ведущего резонерскую переписку со всей «умственной» Европой. Обличие писателя у Дюрера явно идеализовано, окутано налетом некоей идилличности. Иероним представляется как бы далеким от всех треволнений жизни. Дюрер в самой технике гравюры с особой тщательностью и кропотливостью останавливается на мельчайших деталях изображения, свидетельствуя о своем желании придать образу интимность и индивидуализованность. Все это не может быть случайным. И поскольку нарочитая пассивная «мирность» «Иеронима» особенно бросается в глаза рядом с активной бодростью «Всадника», постольку же новым светом освещает обе гравюры тот лист Дюрера, который издревле считался центральным, наиболее важным, в то же время и наиболее загадочным листом в творчестве Дюрера,— его гравюра 1514 года, имеющая начертанное на ней название «Меланхолия»...

Дюрера мы знали как гуманиста, вечно ищущего новых знаний. Но Дюрер не был таким светлым и четким умом, как например Леонардо да Винчи. В нем еще иногда ренессансная ясность представлений сочетается со средневековой фантастикой и суеверием. Но высоко положительным и прогрессивным в Дюрере было его непрестанное желание понять, осознать, освоить окружающую действительность; разочарованность его «Меланхолии» — это в первую очередь кризис тех приемов и методов, которые олицетворены квадратом из цифр за ее спиной и рядом других предметов вокруг нее. Дюрер как раз в эти годы, при дворе Максимилиана и в домах нюрнбергских интеллигентов-гуманистов, знакомился с учениями спекулятивной и порою мистической философии своего времени. Он не мог не знать о спорах между Рейхлином и вельможными католическими богословами из-за старинных еврейских книг, в числе приближенных двора Максимилиана он мог лично встретить не только Стабиуса, но и алхимиков и чудодеев, типа Агриппы из Неттесгейма или того самого доктора Иоганна Фауста, который оказывается, согласно исследованиям новейшей науки, возможно, реальной исторической личностью. Агриппа из Неттесгейма опубликовал, правда через пятнадцать лет, книгу, самое название которой представляется комментарием к «Меланхолии» Дюрера,— трактат «О недостоверности и тщете наук и искусств»: в первую очередь о всех тех попытках разрешить тайны природы при помощи каббалистики или теологии, которые оставались характерными для идеалистической системы мировоззрения конца средневековья.

Вместе с тем этих немногих соображений абсолютно недостаточно, чтобы разрешить проблемы «Меланхолии». Она не случайно представлена в образе городской женщины, с ключами у пояса, с кошельком, с орудиями городских ремесел у ног. Не только тигель алхимика и «магический квадрат» каббалиста даны на гравюре, но и рубанок плотника, гвозди, молоток, линейки. Все эти детали объявляются некоторыми исследователями «ни к чему не ведущими». Но это глубоко неверно. Дюрера можно понять, только вдумываясь самым подробным образом в предметно-изобразительное окружение его образов, в их реалистическую основу. Не случайным будет пессимизм Дюрера, если мы

вспомним, что вся Германия данных лет оказывалась охваченной тяжелым волнением, жила в ожидании взрыва крестьянских войн.

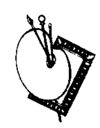
Нигде не проанализированы лучше эти процессы, нежели в трудах Маркса и Энгельса. В «Капитале» Маркс указывает, что хотя первые зачатки капиталистического производства имели место уже в XIV и XV столетиях в отдельных городах по Средиземному морю, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию. Она открывается там, где уже давно уничтожено крепостное право и уже значительно увял наиболее яркий цветок средневековья — свободные города. В истории первоначального накопления громадное значение имели все перевороты, которые так или иначе послужили для возвышения формирующегося класса капиталистов; но особенно важную роль играли те моменты, когда «значительные массы людей внезапно и насильственно отрываются от средств своего существования и выбрасываются на рынок труда в виде поставленных вне закона пролетариев» (т. I, гл. XXIV, п. 1, с. 721). В III томе «Капитала» Маркс иллюстрирует это цитатами из Лютера: «Теперь купцы жалуются на дворян или на разбойников, на то, что им приходится торговать с большой опасностью и, кроме того, их захватывают, бьют, облагают поборами и грабят...», «Бог посылает рыцарей и разбойников и через них наказывает купцов за беззаконие...», «Так он бьет одного плута другим, давая этим понять, что рыцари меньшие разбойники, чем купцы, ибо купцы ежедневно грабят весь мир, тогда как рыцарь в течение года ограбит раз или два, одного или двух», «Крупные воры вешают мелких воров». С развитием буржуазных отношений в городе интересы крупной, богатой прослойки буржуазии расходились все больше с интересами среднего бюргерства, отходившего в оппозицию. Все больше и больше оправдывались слова Маркса: «...торговый капитал, когда ему принадлежит преобладающее господство, повсюду представляет систему грабежа...» Эта система принимала вид откровенного ростовщичества. «С того времени... оно (ростовщичество – *ред.*) столь вознеслось, что не хочет уже нигде слыть пороком, грехом и позором, но величается добродетелью, – ...пишет Лютер.— Кто имеет теперь в Лейпциге 100 флоринов, тот ежегодно получает [процентов] 40 — это значит пожрать в один год крестьянина или горожанина. Если он имеет 1000 флоринов, то получает ежегодно 400—это значит пожрать в один год рыцаря или богатого дворянина. Если он имеет 10 000, то получает ежегодно 4000—это значит пожрать в один год богатого графа. Если он имеет 100 000, как это случается у богатых купцов, он взимает ежегодно 40 000—это значит пожрать в один год крупного богатого князя» («Капитал», т. III, с. 624—625). Эта красноречивая градация как нельзя лучше указывает на экономическое расслоение среди бюргерства. «Куда же к черту это в конце концов приведет?» – спрашивал Лютер. Это привело к крестьянским войнам (насильственно сгоняемые с земель, пауперизируемые крестьяне образовывали постоянно взволнованную подпочву социальных кризисов эпохи Дюрера), к рыцарским мятежам, потому что, как это показал Энгельс в «Крестьянской войне», интересы мелкого хозяйства решительно расходились с интересами класса крупных феодалов, князей; это вело и к созданию городской бюргерской оппозиции; наряду с плебейской массой городского населения все чаще начинают выступать против господствующего строя представители тех кругов, к которым принадлежал Дюрер. Эти выступления политически нечетки и направлены чаще против

церкви — бывшей непосредственным врагом всего передового мировоззрения бюргерских кругов.

Но всего через десять лет после «Меланхолии» Дюрера в выступлениях Томаса Мюнцера идеология плебеев и крестьян получит яркое политическое и социальное выражение; бюргерская оппозиция должна будет выбирать, за кем ей идти. Все три «мáстерские» гравюры Дюрера созданы под воздействием одной и той же исторической обстановки. Во «Всаднике» он акцентирует положение рыцарства, в «Иерониме» — интеллигента-писателя, в «Меланхолии» — ученого и художника. Идеологические данные эпохи, получившие выражение в гравюрах Дюрера, образуют основу, на которой он создает свои образы, полные правдивости и протеста.

Одно старинное истолкование «мáстерских» гравюр Дюрера хотело видеть в них изображение «сословий»: во «Всаднике» — рыцаря, в «Иерониме» — духовенство, в «Меланхолии» — бюргерство. Это истолкование не так далеко от истины. Любопытным остается отсутствие гравюры на тему крестьянства. Дюрер, однако, именно в 1514 году, в год создания «Меланхолии», дает несколько изображений крестьян. У него есть гравюры с танцующими крестьянами, есть гравюры с крестьянином, играющим на волынке. Это гравюры небольшого формата — возможно, фрагменты неосуществленного замысла, который мог бы стать адекватным «мáстерским» гравюрам.

В итоге важно отметить, что Дюрер в 1513—1514 годах сознательно прибег к методу законченной графики для фиксации мыслей и идей, которые принципиально превосходят по своей глубине все, что было им создано после «Апокалипсиса», и что эти идеи художника коренятся в самом центре социальных, идеологических, политических устремлений его эпохи. «Замечательное столетие» Гуттена раскрывается в его внутренней противоречивости. Не благополучной идиллией, как это рисуют националистические ученые Германии, а трагическим содержанием — содержанием социальных кризисов — определяется искусство Дюрера.



Р. Климов

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ

Брейгель родился между 1525 и 1530 годами и его сознательная жизнь началась в условиях резкого обострения противоречий между Испанией и Нидерландами, в обстановке нарастания антифеодальных тенденций. Он формировался как художник в Антверпене — в городе, где все общественные веяния проявлялись с особой остротой. Он побывал в Италии, что расширило его умственный кругозор, и был близок к наиболее радикально настроенным мыслителям Нидерландов, что по меньшей мере свидетельствует о его интересе к животрепещущим вопросам своего времени (он, например, был участником секты реформистов, разгромленной впоследствии испанским правительством)...

К числу ранних работ Брейгеля принадлежит цикл аллегорических изображений человеческих пороков. Их отличает холодная, черствая саркастичность, а наряду с этим — глубокая убежденность в неразумности людей. Эти

качества в неменьшей мере свойственны исполненным по его рисункам гравюрам социально-сатирического характера, пользовавшимся в то время значительной известностью.

В произведениях, выполненных около 1557 года, роль человека несколько возрастает. Например, в большом пейзаже «Сеятель» фигурка крестьянина уже является для художника как бы непременной частью мира. Правда, за сеятелем летят птицы, выклевывающие брошенные им в землю зерна, но эта иллюстрация евангельской притчи является, в сущности, моментом скорее литературным, чем собственно художественным. В основе другой картины этого времени – «Падение Икара» также лежит иносказание: мир живет своей жизнью, и гибель отдельного человека не прервет ее коловращения. Но и здесь изображенная на переднем плане сцена пахоты и прибрежная панорама значат более, чем эта мысль (хотя она и подкреплена иллюстрациями ряда пословиц). Во всяком случае, ощущение размеренной жизни мира — а она действительно чувствуется в движении пахаря и в ритме пейзажа — более важно в картине, чем, казалось бы, определяющие ее иносказания.

Однако было бы совершенно неверно отрицать при этом философско-пессимистический оттенок ранних работ Брейгеля. Но он кроется не только в литературно-иносказательной стороне его картин; в еще большей мере он проявляется в особенностях его точки зрения. Созерцающий мир сверху, извне, живописец как бы остается с ним один на один. Он вырван из него — и мир во всем своем величии и человек во всей своей незначительности открыты его взору. Здесь имеет место на первый взгляд странное, а по-своему очень закономерное явление - вся та значительность, которой был наделен человек в произведениях мастеров Возрождения, оказалась перенесенной на зрителя — одинокого и молчаливого созерцателя вселенной.

Работы, в которых нашла свое проявление эта точка зрения, многое поясняют даже в зрелом творчестве Брейгеля, однако они скорее лишь предваряют его полный расцвет.

В 1559 году Брейгель создал свою знаменитую «Битву Карнавала и Поста». Площадь фламандского городка вся кишит маленькими суетящимися, подвижными фигурками. Гуляки, ряженые, нищие, хозяйки, монахи, торговки, музыканты, зрители, игроки и пьяницы танцуют, устраивают шествия, покупают рыбу, водят хороводы, подают милостыню, плюют, мечут кости, кричат, строят всякие штуки, дудят на волынках, глазеют и занимаются тысячами всяких других дел подобного же рода. Начиная от переднего плана, где происходит шутовской турнир жирного Карнавала, насадившего на вертел всякую живность и восседающего на бочке, украшенной окороком, с Постом — тощим, держащим в одной руке розги, в другой лопату с двумя рыбами и увенчанным пчелиным ульем,— начиная от двух этих фигур и их приспешников и вплоть до самых незаметных участников этого празднества, все заняты, все что-то делают, все живут веселой, бурлящей жизнью.

Здесь нет ничего неподвижного: люди снуют между домами, выходят из дверей и выглядывают из окон, что-нибудь несут, держат, протягивают или попросту размахивают руками. Даже вещи сдвигаются с мест и проникают друг в друга: в хлеб втыкается нож; из кувшина, превращенного в барабан, торчит пестик; в котел залезает нога Карнавала; из мисок показываются поварешки или куриные лапы, а в жирный окорок вонзился толстый и широкий нож.

Здесь царит веселье — веселье народное, грубое, неудержимое. Брейгель будто мгновенно увидел одну необъятную сцену, а в этой сцене другие, маленькие сценки, и в каждой из них особых — живых и разнообразных персонажей. Вместо безграничных и вечных пейзажей, поглотивших людей и равнодушных к ним, явилась бурлящая, шумная человеческая стихия. Искусство Возрождения ее не знало.

Правда, в этом открытии Брейгель был не одинок. Современные ему живописцы, осознав космическую необъятность мира, почувствовали необъятность и людских, человеческих масс. Но они увидели не горожан, а безликое множество, не город, а вселенную...

В 1565 году художник выполнил цикл пейзажей, состоящий из четырех картин (впрочем, распространено другое мнение — что их было шесть или двенадцать), посвященных временам года. Эти произведения занимают в истории искусства место исключительное, не боясь впасть в преувеличение, можно сказать, что не существует изображений природы, где бы ее грандиозность и всеобъемлющая величественность была так же органично слита с совершенно живым чувством ее жизни.

«Темный день» — бушуют разлившиеся воды, клоками несутся рваные, набухшие водой тучи, и медленно разгораются красно-коричневые, влажные тона земли, и оживают мокрые, голые ветви, и все напоено порывами весеннего сырого ветра.

«Жатва» — словно потемневшая от зноя, с плотной, опаленной жаром рожью и затянутыми густым маревом далями, спокойно плодоносящая земля.

«Возвращение стад» — медленно наползающая пелена туч, опустевшие, словно застывающие дали, последнее горение рыже-зеленых осенних, еще живых тонов и суровое, холодное безмолвие природы.

И, наконец, «Охотники на снегу» — спокойный заснеженный простор, маленький городок, оживленные фигурки конькобежцев на застывших прудах, тихая жизнь, согретая теплом человеческого уюта.

Так свершается круговорот природы, так меняется ее обличие, ее внутренний ритм. Она представлена здесь в своих самых существенных, самых сокровенных и вместе с тем самых близких и дорогих человеку проявлениях.

Природа в цикле «Времена года» обладает особыми масштабами и своим внутренним дыханием. Здесь все как бы преувеличилось, возросло, обрело больший размах и значительность. Протяженность, емкость этих пейзажей, грандиозность их внутренних ритмов не имеют себе равных.

И вместе с тем, сохраняя всеобъемлющий характер своих панорам, Брейгель стремится сделать их для зрителя и близкими и естественными. Достаточно вспомнить обращенность в пространство сцены, посвященной весне, и другую пространственность, как бы постепенно сокращающуюся, замыкающуюся в осеннем пейзаже, или уравновешенность спокойных ритмов «Жатвы», чтобы почувствовать, как уже само существо композиционного строя этих картин призвано выразить состояние природы.

И то же цвет — в первой картине красно-коричневые тона земли, соприкасаясь с холодными зелеными тонами заднего плана, становятся интенсивнее, разгораются; зато во второй господствует цвет коричневато-желтый — жаркий и ровный; в «Возвращении стад» он приобретает угасающую красноту и блекнущую рыжеватость; в «Охотниках» же общий холодно-зеленоватый цвет

как бы согревается теплыми коричневыми тонами домов и человеческих фигурок.

Наблюдательность Брейгеля столь же очевидно проявляется и в частностях. Здесь стоит вспомнить такие детали, как изображение голых ветвей в «Темном дне» и «Возвращении стад»,— в одном случае они явственно пробуждаются, в другом замирают. При этом каждая деталь глубоко соответствует целому. Например, изображение птиц: в весеннем пейзаже — это маленькая белая чайка, несущаяся высоко среди туч; в летнем — две перепархивающие во ржи перепелки, в осеннем – одна большая птица, одинокая, черная и нахохлившаяся; наконец, в «Охотниках» — с буквально слышным шорохом пролетающая в морозном воздухе сорока.

Природа у Брейгеля и грандиозна и совершенно близка человеку. Она движется и дышит. Она живет. Но было бы неверно видеть в цикле «Времена года» жизнь одной природы. Воссозданный Брейгелем мир заселен людьми. И без их жизни нельзя понять жизнь природы.

Об этих людях трудно сказать более того, что они крепки физически, деятельны и, видимо, трудолюбивы. Но картины цикла не оставляют сомнения в том, что существование людей наполнено истинным смыслом, что оно подчинено закономерностям высшего, глубоко естественного порядка. Эта убежденность рождается ощущением полнейшей слитности людей и природы. Именно в этом слиянии труды и дни людей обретают строй осмысленный и высокий.

Но и природа благодаря людской деятельности получает более соразмерные человеку, более близкие ему черты. Человеческие фигурки не просто разнообразят вид, они вносят особое начало, родственное природному, но и отличное от него. Не случайно фигуры крестьян являются средоточием всех цветовых и композиционных линий. Например, основные цвета первой картины цикла очевиднее всего выражены как раз в костюмах крестьян, а момент пробуждения природы находит себе параллель в начале крестьянских работ; в «Возвращении стад» погонщики как бы несут в себе все живое и деятельное, что есть в этом пейзаже, все композиционные линии сходятся к их группе, в свою очередь двигающейся к уже виднеющимся неподалеку домам родной деревни.

Можно сказать более — сразу же привлекая наш взгляд, людские фигурки помогают нам войти в картину, приобщают нас к совместной жизни природы и человека. Вместе с ними мы вдыхаем сырой весенний воздух, вместе с ними радуемся оживленной панораме зимнего городка, открывшегося промерзшим охотникам.

Брейгель и раньше стремился передать движение жизни, стремился найти единственно верное соотношение мира и человека. Он достиг цели, взяв исходной точкой своих исканий жизнь в ее естественном, трудовом, народном аспекте. Так, волновавший его вопрос о месте человека в мире получил в цикле «Времена года» свое разрешение. Мир, вселенная, не утратив своей величественной грандиозности, приобрели конкретные черты. Человек получил смысл существования в естественном труде, в слиянии с природой.

Собственно, это и определяет исключительность пейзажей «Времена года». Ничего подобного искусство еще не знало. Но и в творчестве Брейгеля они остались в единственном числе. И это понятно. Открыв путь к конкретному изображению жизни людей (и лишь поэтому сумев своим вселенским пейзажем придать реальные черты), Брейгель, естественно, пошел по этому пути.



133. ГРЮНВАЛЬД. СВ. ЛАВРЕНТИЙ. *Франкфурт. Музей*



134. ШКОЛА ГРЮНВАЛЬДА. ПОРТРЕТ МАТЕРИ Г. ШЕНИЦА. *Рисунок. Ок. 1540 г. Париж. Лувр*



135. НЕИЗВЕСТНЫЙ МАСТЕР ФРАНЦУЗСКОЙ ШКОЛЫ. *Портрет мальчика. XVI в. Бостон. Музей.*

136. П. БРЕЙГЕЛЬ. СЛЕПЫЕ. ЧАСТЬ КАРТИНЫ. *1568 г. Неаполь. Музей Каподимонте.*

137. П. БРЕЙГЕЛЬ. ОХОТНИКИ НА СНЕГУ. («Зима»). *1565 г. Вена. Музей.*

И чем дальше он двигался по нему, тем более отходил от этого цикла.

Впрочем, это не должно умалять достижений Брейгеля последующих лет. Созданные следом за «Временами года» картины означали рождение искусства, не косвенно, а непосредственно отражающего жизнь, рождение искусства, главной темой которого является жизнь народа не в ее вневременном, как бы общечеловеческом, аспекте, а в общественном и конкретном плане.

Таковым является целый ряд картин 1566 года, и прежде всего «Избиение младенцев». Здесь далекие просторы сменились видом обычной фламандской деревни, а сцены труда на лоне природы совсем другими: наполненными убийствами, преследованиями мирных, ни в чем не повинных жителей. Здесь нет ни жутких фантасмагорий, ни мрачных эффектов, свойственных ранним работам Брейгеля. «Избиение младенцев» впечатляет ужасом реального происшествия, сознанием достоверности происходящего. Если в «Несении креста» евангельская тема картины только угадывалась по отдельным фигурам, то здесь библейский сюжет является вообще только поводом: на самом деле изображено нападение испанских наемников на фламандскую деревню. Пейзаж и здесь играет немалую роль, но уже вполне подсобную — все внимание сосредоточено на крестьянах и солдатах, или, точнее, на сцене разгрома деревни.

Если обращение к конкретному изображению жизни народа явилось закономерным выводом из пейзажей «Времена года», то степень этой конкретности, факт создания, быть может, первой исторической и одновременно бытовой картины на современный сюжет и появление в искусстве не только конкретных, но и общественных, социальных черт требуют объяснения. Это объяснение лежит в истории, ибо время создания «Избиения младенцев» — время начала Нидерландской революции, начала активной борьбы нидерландцев против испанского феодализма и католицизма. Именно начало революции определило новый в творчестве Брейгеля угол зрения на жизнь, новые художественные проблемы. И начиная с этого, 1566 года, творчество Брейгеля развивается в самой прямой связи с событиями революции.

По всей видимости, в 1567 году Брейгель исполнил одну из самых капитальных работ — «Крестьянский танец». Эта картина не похожа на его предшествующие произведения. Ее персонажи изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, а общий характер отличается замкнутым в себе пафосом и жестокой рациональностью. Грузные, сильные фигуры крестьян придвинуты к зрителю, изображены с тщательностью, но сдержанно и лаконично.

Сцена не просто списана с натуры. Каждая фигура изучается отдельно, а в картине строго подчиняется тщательно выверенной системе композиционных линий. В картине как бы прервалось течение времени: фигуры остановились в одном движении - в танце, споре или поцелуе. Они замерли все, застыли даже разлетевшиеся было во время пляски полы их одежд.

Но это остановка не влечет за собой впечатления случайности. Напротив, фигуры словно сразу выросли, увеличились в своих масштабах и значительности. Как будто они неожиданно попали под гигантское увеличительное стекло. Решительные, умные, тупые, хитрые, простодушные, с движениями резкими, неуклюжими, безалаберными и целенаправленными, они обретают почти сверхреальную убедительность. Оии наполняются грубой, даже безжалостной, но непреклонно-внушительной монументальностью, а сцена в целом претворяется

в некий сгусток характерных черт крестьянства. Она обладает угрожающей мощью — простой и убежденной.

Остановленное движение каждого участника этого празднества выражает одну, но вполне законченную в себе черту единого образа крестьянства, а носители главных черт выдвинуты на передний план. Брейгель констатирует образ крестьянства, он придает ему очертания жесткие и обнаженные. Он выявляет в нем лучшее, худшее. И самим характером композиции как бы подводит черту под этим образом — подводит итог мощной и грозной силы крестьянства.

В этой картине рождается конкретный по своему методу бытовой крестьянский жанр как особая отрасль живописи. Но значение ее не только в этом. Ибо здесь впервые в истории искусства сознательно и отчетливо выражен образ народа.

Когда писалась эта картина, было только что подавлено сильнейшее восстание нидерландских народных масс — иконоборчество. Мы не знаем отношения к нему Брейгеля. Но это движение было от начала до конца народным, оно потрясло современников очевидностью своего классового характера, и, надо полагать, стремление Брейгеля сконцентрировать в своей картине главные, отличительные черты народа стоит с ним в прямой связи (любопытно, что перед смертью он уничтожил какие-то рисунки, имевшие, видимо, политический характер; он боялся, что они повредят его семье).

Видимо, связано с иконоборчеством, вернее с его разгромом, и другое произведение Брейгеля — «Крестьянский праздник». Здесь острота ви́дения народного характера еще более повысилась, а главные фигуры обрели еще большую (но, быть может, и несколько преувеличенную) мощь. Однако наряду с прославлением крестьянства здесь заметно и другое: трое крестьян — один полуобернувшийся и замерший с поднятой в руке кружкой, другой — волынщик, пораженный и даже отнявший от губ свой инструмент, и еще один в глубине — с удивлением и ужасом смотрят на сцену, которая предполагается справа, за пределами картины. Неизвестно, что хотел сказать этим художник. Однако можно предположить, что здесь кроется намек на библейский рассказ о пиршестве у царя Валтасара, когда на сцене явились слова, предрекающие гибель ослушникам божественной воли, похитившим из храма сокровища и не пожелавшим «смирить сердца своего». Напоминаем — картина, содержащая это иносказание, была написана сразу же после разгрома восставших крестьян, боровшихся с католичеством и громивших католические церкви. В этой связи иносказание приобретает достаточную отчетливость. Но самих крестьян Брейгель изображает не только с еще большей мощью, но и с несвойственной ему теплотой. И оттенок некоторой идеализации в сочетании с мрачным иносказанием придает картине привкус горького сожаления и мягкой человечности — качества, которых не было в ясном и последовательном «Крестьянском танце».

Впрочем полный отход от взглядов, характерных для «Крестьянского танца», совершился не здесь. Им отмечены «Слепые» — картина, в которой и отчаяние Брейгеля-человека и величие Брейгеля-художника достигли своего наивысшего предела.

Наискось пересекая картину, между зрителем и пейзажем движется цепь нищих слепцов. Их лица нечеловечески уродливы и доподлинно реальны. Но

наш взгляд, словно обгоняя их, словно перескакивая с одной фигуры на другую, улавливает страшное в своей последовательности изменение: от тупого и животно-плотоядного слепого в конце этой череды, через других — все более алчных, все более хитрых и злобных, стремительно нарастает осмысленность, а вместе с нею и отвратительное духовное уродство обезображенных лиц. И чем дальше, тем все очевиднее становится соединение осмысленности и порока, все очевиднее духовная слепота берет верх над физической, и порок, как проказа, разъедает их лица, и духовные язвы обретают все более общий, уже всечеловеческий характер. И чем дальше, тем более неуверенными и судорожными становятся их жесты, и все убыстряется их движение, и земля уходит у них из-под ног. Потому, что слепые ведут слепых, потому, что они уже чувствуют, что их ждет падение, потому, что падение это неизбежно.

Только один — уже падающий — слепец обращает к нам лицо — оскал рта и полный жестокой, нечеловеческой злобы взгляд пустых влажных глазниц. Этот взгляд завершает путь слепцов — жизненный путь людей. Но тем более чист — безлюден и чист — пейзаж. Деревенская церковь, пологие холмы, нежная зелень деревьев полны тишины и свежести. Лишь сухой, безжизненный ствол дерева вторит своим изгибом движению падающего. Весь остальной мир чист, спокоен и вечен. Это тоже не аллегория и не символ — это природа, это жизнь, не тронутая алчностью и злобой. Даже речка не плеснула, принимая в свои воды упавшего поводыря.

Человечна природа, а не люди. Но Брейгель не может отвернуться от людей. И хотя он старается придать своей картине строй ясный и холодный, она от этого делается еще страшнее, как страшен ее холодный, стальной цвет с его нежным сиреневым отливом. Художник сам с отчаянием и ненавистью смотрит в пустые глазницы слепого. Люди вошли уже между ним и миром. И он воссоздает не философскую картину мира и не вселенскую фантасмагорию, а трагедию человечества.

В достижении высокой конкретности единичного изображения (смотри каждого из слепых) и наряду с этим в возвышении его при помощи композиционно-ритмического, эмоционального и смыслового развития до степени всеобщности следует видеть основные черты художественной системы позднего Брейгеля.

Те же принципы отличают и трактовку природы, отмеченную в «Слепых» особой определенностью. Но единство человека и природы, столь характерное для пейзажей «Времена года», здесь распалось. Из места существования и деятельности человека природа превратилась в его эмоциональную и смысловую противоположность.

Знаменуя собой высший расцвет творчества Брейгеля, «Слепые» свидетельствовали и о его кризисе. После «Слепых» Брейгель исполнил только одну картину — «Пляску под виселицей», и здесь сплелись и последние разочарования художника, и стремление возвратиться к былой гармонии, и сознание невозможности такого возвращения. Он снова обращается к высоко взнесенной над миром точке зрения. Но он уже не может оторвать глаз от крестьян, легкомысленно пляшущих подле гигантских врат виселицы, и пейзаж, напоенный прозрачной солнечной пылью, кажется недостижимым, как счастливая мечта.

В 1569 году Брейгель умер.

Указатель статей

Искусство древнего мира

Г. Плеханов. О происхождении искусства 7
Отрывок из работы Г. В. Плеханова (1856—1918) «Письма без адреса».— Избр. философ. произв. В 5-ти т. М., 1958, т. V, с. 383.
А. Лот. Фрески Тассили в Сахаре 16
Отрывок из книги французского археолога А. Лота «Фрески Тассили». М., 1962, с. 121—130.
В. Марков. Искусство негров 20
Отрывок из книги «Искусство негров». Пг., 1919, с. 36—40.
В. Павлов. Египетский портрет периода Древнего царства 23
Отрывок о египетском скульптурном портрете Древнего царства (IV—III тыс. до н. э.) из книги советского искусствоведа В. В. Павлова «Очерки по искусству древнего Египта». М., 1936, с. 42—54.
Л. Курциус. Египетский храм 33
Отрывок о египетской архитектуре из статьи советского искусствоведа Л. Курциуса в книге «История архитектуры». М., 1935, с. 12—24.
В. Белинский. Общие черты греческого искусства 36
Отрывки из статей В. Г. Белинского (1811—1848) «Сочинения Державина», «Горе от ума»,— Полн. собр. соч., М., 1955, т. VI, с. 583—585; т. III, с. 423—424.
К. Маркс. О значении греческого искусства 38
Отрывок из работы Карла Маркса (1818—1883) «Введение к «Критике политической экономии». Маркс К., Энгельс. Ф. Соч., т. 12, с. 736—738.
Ю. Колпинский. Архитектура и скульптура храма Зевса в Олимпии 48
Отрывок о храме Зевса в Олимпии (468—456 гг. до н. э.) из книги советского искусствоведа Ю. Д. Колпинского
«Искусство Греции эпохи расцвета». М., 1937, с. 61—89.
Ш. Диль. Акропольские Коры 55
Отрывок об архаической скульптуре Древней Греции из книги французского историка Шарля Диля (1859—1944) «По Греции». М., 1915, с. 109—113.
А. Буров. О масштабе и образе, материале и форме Парфенона 65
Отрывок о Парфеноне из книги советского архитектора А. К. Бурова «Об архитектуре». М., 1960, с. 109—113.
О. Вальдгауер. Дискобол и группа «Афина и Марсий» Мирона 67
Отрывок о произведениях древнегреческого скульптора Мирона (первая половина V в. до н. э.) из книги советского искусствоведа О. Ф. Вальдгауера (1883—1935) «Мирон». Берлин, 1923, с. 19—26.
М. Алпатов. Греческие надгробия V века до н. э. 78
Н. Брунов. Архитектура Эрехтейона 81
Отрывок о храме Эрехтейон на Афинском Акрополе (421 г. до н. э.) из книги советского искусствоведа Н. И. Брунова «История архитектуры». М., 1935, т. II, с. 131.
И. Винкельман. Статуя Аполлона Бельведерского 85
Отрывок о статуе Аполлона Бельведерского работы греческого скульптора середины IV в. до н. э. Леохара из книги выдающегося немецкого историка и археолога И. Винкельмана (1717—1768) «История искусства древности». М., 1933, с. 355—356.
И. Тургенев. Пергамские раскопки 86
Статья И. С. Тургенева (1818—1883) о скульптуре Пергамского алтаря.— Соч., М., 1949, т. XI, с. 38—42.
И. Винкельман. Описание Бельведерского торса в Риме 95
Отрывок о Бельведерском торсе (I в. до н. э.) из книги выдающегося немецкого историка и археолога И. Винкельмана (1717—1768) «Избранные произведения и письма». М., 1935, с. 179—186.
А. Цирес. Римский Колизей 99
Отрывок о римском Колизее (I в. н. э.) из книги советского искусствоведа А. Г. Циреса «Искусство архитектуры». М., 1946, с. 65—74.
А. Герцен. Скульптурные портреты римских императоров 110
Отрывок из книги А. И. Герцена (1812—1870) «Былое и думы».— Собр. соч. В 9-ти т., М., 1956, т. IV, ч. I, гл. III, с. 61—62.

О. Вальдгауер. Римская портретная скульптура III века н. э. 110
Отрывок из книги советского искусствоведа О. Ф. Вальдгауера «Римская портретная скульптура в Эрмитаже». М., 1923, с. 74—91.

Средневековое искусство

В. Лазарев. Византийская живопись XIV века 117
Отрывок из книги советского искусствоведа В. Н. Лазарева «История византийской живописи». М., 1947, т. I, с. 209—217.
А. Цирес. Художественный образ романского и готического соборов 130
Отрывок о романской (X—XII вв.) и готической архитектуре (XIII в.) из книги советского искусствоведа А. Г. Циреса «Искусство архитектуры». М., 1946, с. 85—98.
Н. Виноградова. Древний китайский пейзаж 135
Отрывок о китайском пейзаже эпох Тан и Сун из книги советского искусствоведа Н. А. Виноградовой «Искусство средневекового Китая». М., 1962, с. 62—73.
А. Цирес. Медресе Улугбека и мавзолей Тимура Гур-Эмир в Самарканде 140
Отрывок о медресе Улугбека (1434) и мавзолее Тимура (1490—1504) в Самарканде из книги советского искусствоведа А. Г. Циреса «Искусство архитектуры». М., 1946, с. 109—115.

Искусство эпохи Возрождеиия

Ф. Энгельс. Культура и искусство эпохи Возрождения 153
Отрывок из введения Фридриха Энгельса (1820—1895) к книге «Диалектика природы».— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 345—347.
И. Тэн. Характер человека в эпоху итальянского Возрождения 155
Отрывок из книги французского историка и философа Ипполита Тэна (1828—1893) «Лекции об искусстве». М., 1889, с. 92—94.
М. Алпатов. Образ человека в фресках Джотто капеллы дель Арена в Падуе 157
Отрывок о творчестве Джотто (1277—1337) из книги советского искусствоведа М. В. Алпатова «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто». М., 1939, с. 163—169, 174—177.
А. Габричевский. Филиппо Брунеллеско 162
Очерк жизни и деятельности итальянского архитектора, скульптора и теоретика эпохи Возрождения Филиппо Брунеллеско (1377—1446) из статьи советского искусствоведа А. Г. Габричевского в сборнике «Архитектура СССР». М., 1947, вып. 15, с. 40—42.
Б. Бернсон. Флорентинские живописцы 171
Отрывок о творчестве итальянского живописца Мазаччо (1401—1428) и его современниках из книги американского искусствоведа Бернарда Бернсона «Живописцы итальянского Возрождения». М., 1965, с. 70—78.
Р. Лонги. Фрески в хоре Франциска в Ареццо 176
Отрывок о фресках итальянского художника Пьера делла Франческа (ок. 1420—1492) в церкви Сан-Франческо в Ареццо из книги итальянского искусствоведа Роберто Лонги (1890—1970) «От Чимабуэ до Моранди». М., 1984, с. 37—41.
И. Данилова. О свете и тени 180
Отрывок о средневековой концепции света и его роли в живописи того времени и эпохи Возрождения из книги советского искусствоведа И. Е. Даниловой «От средних веков до Возрождения». М., 1975, с. 81—94.
Г. Дунаев. «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли 195
Статья о «Рождении Венеры» Сандро Боттичелли (1447—1515) из книги советского искусствоведа Г. С. Дунаева «Сандро Боттичелли». М., 1977, с. 110—114.
П. Муратов. Джованни Беллини 198
Отрывок о творчестве итальянского художника Джованни Беллини (1430—1516) из книги русского писателя П. И. Муратова «Образы Италии». М., 1921, с. 19—24.
В. Лазарев. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи 210
Отрывок о творчестве великого живописца эпохи Возрождения Леонардо да Винчи (1452—1519) из книги советского искусствоведа В. Н. Лазарева «Леонардо да Винчи». М., 1952, с. 48—52, 55—62.

Г. Вельфлин. Ватиканские фрески Рафаэля 213
Отрывок о творчестве великого живописца эпохи Возрождения Рафаэля (1483—1520) из книги немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина (1864—1945) «Классическое искусство». СПб., 1912, с. 58—76.
В. Жуковский. «Сикстинская мадонна» Рафаэля 226
Статья о «Сикстинской мадонне» Рафаэля русского поэта В. А. Жуковского (1783—1852).— Собр. соч., М., 1901, т. 3, с. 878—879.
М. Алпатов. Творчество Микеланджело 229
Отрывок о творчестве великого итальянского художника Микеланджело (1475—1564) из книги советского искусствоведа М. В. Алпатова «Всеобщая история искусств». М.— Л., т. II, 1949, с. 49—53, 62—65.
И. Тэн. Венецианская живопись XVI века 235
Отрывок о творчестве Тициана (1477—1576) и Веронезе (1528—1588) из книги французского историка и философа Ипполита Тэна «Путешествие по Италии». М., 1916, т. II, с. 242—257.
Б. Виппер. Цикл картин Тинторетто в школе братства св. Роха в Венеции 250
Отрывок о творчестве Тинторетто (1518—1594) из книги советского искусствоведа Б. Р. Виппера «Тинторетто». М., 1948, с. 86—94.
Д. Аркин. Палладио в Виченце 254
Отрывок о творчестве итальянского архитектора Андреа Палладио (1508—1580) из книги советского искусствоведа Д. Е. Аркина (1899—1957) «Образы архитектуры». М., 1941, с. 9—22.
Г. Вельфлин. Типическое, индивидуальное и общее в искусстве Италии и Германии эпохи Ренессанса 266
Отрывок из книги немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса». М., 1934, с. 315—324.
А. Сидоров. «Мáстерские» гравюры Дюрера 272
Отрывок о творчестве немецкого художника эпохи Возрождения А. Дюрера (1471—1528) из книги советского искусствоведа А. А. Сидорова «Дюрер». М., 1937, с. 100—102, 106, 128—134.
Р. Климов. Питер Брейгель 276
Отрывок о творчестве нидерландского художника П. Брейгеля Мужицкого (1525—1569) из вступительной статьи советского искусствоведа Р. Б. Климова к альбому «Питер Брейгель». М., 1959, с. 5—14

ИСКУССТВО:
Живопись. Скульптура.
Архитектура. Графика.

В 3-х частях
Часть 1

Составители
Михаил Владимирович Алпатов,
Николай Николаевич Ростовцев

Зав. редакцией *П. А. Стеллиферовский.* Редактор *С. П. Истратова.* Младший редактор *Е. М. Богопольская.* Художник *В. М. Прокофьев.* Художественный редактор *Т. А. Алябьева.* Технический редактор *С. С. Якушкина.* Корректоры *И. А. Корогодина, С. Ю. Фокина.*

ИБ № 10201

Сдано в набор 08.10.86. Подписано к печати 27.01.87. Формат 70×90 1/16. Бумага офс. № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,06+0,29 форз. Усл. кр.-отт. 42,7. Уч.-изд. л. 23,58+0,53 форз. Тираж 100 000 экз. Заказ 1139.

Цена 1 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41. Отпечатано с диапозитивов ордена Трудового Красного Знамени фабрики «Детская книга» № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 127018, Москва, Сущевский вал, 49, на ордена Трудового Красного Знамени Калининском полиграфкомбинате Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Содержание

Предисловие 3
Искусство Древнего мира 5
Средневековое искусство 115
Искусство эпохи Возрождения 151
Указатель статей 286

ИСКУССТВО

